This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

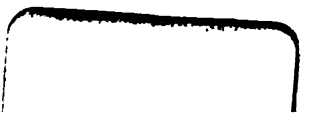
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



Franz Schubert

von

Dr. Heinrich Kreißle von Hellb

Wien.
Verlag von Carl Gerold's Sohn.
1865.

Verlag von Carl Gerold's Sohn in Wien.

Friedrich Halm's sämmtliche Werke.

8 Bände. 8. geh. Preis 19 fl. 20 kr.

Inhalt:

I. Band. Gedichte (vermehrte und verbesserte Auflage).
II. „ Griseldis. — Der Adept. — Camoens.
III. „ Imelda Lambertazzi. — König Wamba. — Ein mildes Urtheil.
IV. „ Die Pflegetochter. — König u. Bauer. — Der Sohn der Wildniß.
V. „ Sampiero. — Eine Königin. — Donna Maria de Molina.
VI. „ Verbot und Befehl. — Der Fechter von Ravenna.
VII. „ Neue Gedichte. — Charfreitag.
VIII. „ Iphigenie in Delphi. — Vor Hundert Jahren. — Wildfeuer.

Band VII. und VIII., die soeben erschienen, werden apart abgegeben und kosten 4 fl. 80 kr.

Band I — VI. wird nicht einzeln verkauft, dagegen erschienen folgende Werke in Separat-Ausgaben:

Der Adept. Trauerspiel in 5 Aufzügen. 2. Auflage. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Camoens. Dramatisches Gedicht in einem Aufzuge. 2. Aufl. 50 kr. ö. W.
Der Fechter von Ravenna. Trauerspiel in 5 Akten. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Gedichte. 2. verm. Aufl. 2 fl. 65 kr. ö. W. Elegant geb. 3 fl. 65 kr. ö. W.
Griseldis. Dramatisches Gedicht in 5 Akten. 6. Auflage. Miniatur-Ausgabe. Elegant gebunden 2 fl. ö. W.
Imelda Lambertazzi. Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1 fl. 60 kr. ö. W.
König und Bauer. Lustspiel in 3 Aufzügen. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Eine Königin. Dramatisches Gedicht. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Ein mildes Urtheil. Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1 fl. 60 kr ö. W.
Sampiero. Trauerspiel in 5 Akten. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Sohn der Wildniß. Dramatisches Gedicht in 5 Akten. 4. Aufl. 1 fl. 90 kr. ö. W.
Verbot und Befehl. Lustspiel in 5 Akten. 1 fl. 60 kr. ö. W.
Charfreitag. Min. Ausgabe. Elegant gebunden 2 fl.
Iphigenia in Delphi. Min. Ausgabe. Elegant gebunden 2 fl.
Wildfeuer. Min. Ausgabe. Elegant gebunden 2 fl.

Haydn in London 1791 und 1792.

Von

Professor Th. von Karajan.

8. br. 1 fl. ö. W.

MUSIC LIBRARY
University of California
Berkeley

Franz Schubert

Ob. 10 July 1821

R. von Walcher.

Franz Schubert

von

Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn.

Wien.
Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.
1865.

ML410
S3K82

MUSIC LIBRARY
University of California
Berkeley

Vorwort.

Nahezu sechs und dreißig Jahre — ein Menschenalter — sind vorübergezogen, seit Franz Schubert nach kurzem Erdenwallen aus dieser Welt geschieden ist. Während des Verlaufes dieser drei Decennien und darüber, nach seinem Tod, ganz hauptsächlich aber in neuester Zeit, war man rühmlichst darauf bedacht, den reichen Schatz seines inneren Lebens, insoweit dieser in der musikalischen Kunst zur Erscheinung gelangte, allgemach aufzudecken und die volle Würdigung seiner erstaunlichen in ihrer Vielseitigkeit noch zu wenig erfaßten künstlerischen Thätigkeit zu ermöglichen.

Die Schilderung seiner stillen anspruchslosen äußeren Existenz dagegen beschränkte sich bis zur Stunde auf ein Paar dürftige Lebensumrisse, die bald nach des Tondichters Ableben in öffentlichen Blättern dem Publikum geboten wurden, und auf die von dem Verfasser dieses Buches vor drei Jahren herausgegebene „Biographische Skizze", welcher von wohlwollenden, den Schwierigkeiten eines ersten derartigen Versuches Rechnung tragenden Personen, das Verdienst zugestanden wurde, eingehender, als es bis dahin der Fall war, auf die Lebensverhältnisse und die musikalische Produktivität Schubert's hingewiesen zu haben.

Jene Skizze aber, so bescheiden ausgestattet sie war, barg doch den fruchtbringenden Keim neuen Lebens in sich;

B879138

denn bald nach ihrem Erſcheinen öffneten ſich da und dort zwar ſpärlich fließende, aber dennoch höchſt willkommene Quellen, deren Exiſtenz mir entweder gar nicht bekannt war, oder die ich für verſiegt gehalten hatte. So ſah ich mich denn durch Mittheilungen verſchiedener Art, welche theils Neues, theils Berichtigungen thatſächlicher Irrthümer enthielten, ſowie durch eigene Bemühung allmälig in den Beſitz eines verhältnißmäßig reichhaltigen Materiales, welches zu benützen und aufs neue zu verarbeiten ich mich durch mehrfache Gründe beſtimmen ließ. Auch konnte ich mir nicht verhehlen, daß mein innigeres Vertrautwerden mit der Schubertſchen Muſe und die mir über ſeine äußeren Verhältniſſe mittlerweile gewordenen Aufklärungen auf ſo manche in der „Skizze“ ausgeſprochene Anſicht modificirend eingewirkt hatten. Die Schwierigkeiten, mit welchen eine Darſtellung von Schubert's Leben zu kämpfen hat, ſind freilich in Weſenheit dieſelben geblieben. Sie gipfeln in der Unmöglichkeit, ein Leben, „in welchem es nicht Berg nicht Thal, ſondern nur gebahnte Fläche gab, auf der ſich unſer Tondichter in gleichmäßigem Rhythmus fortbewegte“, — als intereſſant und bedeutend hinzuſtellen, ohne dem Leſer an Stelle der Wahrheit Phantaſieſtücke zu bieten, die wohl für den Augenblick Anregung und Erheiterung gewähren mögen, der Sache ſelbſt aber in keiner Weiſe förderlich ſind*). Eben aus dieſer Urſache haben auch Perſonen, in deren Macht es geſtanden, über Schubert's

*) Derlei poetiſch und gemüthlich gefärbte „Phantaſien“ über Schubert ſind auch im Druck erſchienen. Ihr Inhalt gehört zum bei weiten größten Theil in das Reich der Fabel, und iſt nur geeignet, den Tondichter in einem ganz anderen Licht erſcheinen zu laſſen, als dieß in Wirklichkeit der Fall war.

Leben viele und zuverläſſige Aufſchlüſſe zu geben, nach wiederholten Anläufen zu größeren Arbeiten in dieſer Richtung, ſich ſchließlich auf die Erklärung zurückgezogen, daß eine Biografie Schubert's ein geradezu unausführbares Unternehmen ſei, weil ſich dieſer Tondichter, deſſen äußere Exiſtenz ſo ganz von alle dem losgelöst war, was geiſtig in ihm lebte und webte, nur aus ſeinen muſikaliſchen Inſpirationen darſtellen und begreifen laſſe*). Es liegt in der That ein Körnchen Wahrheit in dieſer Behauptung; — jede Biografie Schubert's wird wegen des Mangels an innigen Wechſelbeziehungen zwiſchen innerem und äußerem Leben mehr oder weniger das Gepräge des Skizzenhaften an ſich tragen, und die Aufzählung und Würdigung ſeiner künſtleriſchen Leiſtungen immerdar einen unverhältnißmäßig großen Raum in Anſpruch nehmen. Dennoch konnte mich dieſe Anſicht, da ſie eben zu viel behauptet, in keiner Weiſe abhalten, den verpönten Verſuch abermals mit verſtärkter Kraft zu wagen und die Löſung der mir geſtellten Aufgabe nach Thunlichkeit anzuſtreben. Es iſt meine auf Erfahrung geſtützte Ueberzeugung, daß in nicht ferner Zeit bei dem allmäligen Heimgange der noch lebenden Zeugen von Schubert's äußerer Exiſtenz eine Biografie dieſes

*) Schon im Jahre 1842 begann Herr Philipp Neumann in Wien Materialien zu einer Biografie Schubert's zu ſammeln; Anſelm Hüttenbrenner übermittelte, wie mir ſein Bruder Joſef mittheilte, dem Dr. Franz Liſzt Aufzeichnungen über Schubert; die Herren Franz Flatz und Ferdinand Luib in Wien waren längere Zeit hindurch mit biografiſchen Studien nach dieſer Seite hin beſchäftigt. Die beiden Freunde Schubert's: Bauernfeld und v. Schober erklärten ſich gegen jeden Verſuch, eine Biografie dieſes Tondichters zu verfaſſen.

Tondichters ſchlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören wird, und daß fürder, ungeachtet ſo mancher unvermeidlicher Lücken, im Weſentlichen kaum ein Mehreres geboten werden dürfte, als in dieſer Darſtellung enthalten iſt, es müßte denn Jemand, auf rein muſikaliſchen Boden ſich ſtellend, Luſt und Muße finden, die an die Zahl von Eintauſend hinanreichenden Compoſitionen Schubert's kritiſch zu zergliedern.

Für dieſes Mal erkannte ich es als eine dringende Aufgabe, von dem allerorts zerſtreuten trümmerhaften Materiale, das mir von vielen, in dieſer Darſtellung namhaft gemachten, Perſonen mit dankenswerther Bereitwilligkeit zur Verfügung geſtellt wurde, zu retten, was zu retten war, und das Geſammelte, in chronologiſcher Reihenfolge geordnet, nach Möglichkeit zu einem Ganzen zuſammenzufaſſen.

Indem ich das Ergebniß meiner Forſchungen der Oeffentlichkeit übergebe, darf ich wohl dem Wunſche Ausdruck verleihen, daß es mir gelungen ſein möge, zu der Wiederbelebung von Schubert's Andenken, welche man gerade jetzt theils durch liebevolles Eingehen in ſeine künſtleriſche Geſammtwirkſamkeit, theils auf monumentalem Wege zu erzielen beſtrebt iſt, nach meiner Weiſe erfolgreich mitgewirkt zu haben.

Wien, am Engelbertstag 1864.

Heinrich v. Kreißle.

Inhalt.

I.

(1797 — 1813.)

Seite

Die Familie Schubert. — Franz Peter Schubert. — Franz Schubert's Kinderzeit. — Erſter muſikaliſcher Unterricht. — Sein Eintritt in das Convict. — Seine erſten Compoſitionen. — Convictsgenoſſen und Treiben im Convict. — Ein Brief Franzens an ſeinen Bruder. — Theaterbeſuch. — Antonio Salieri. — Schubert's D-Dur-Sinfonie, die Cantate: „Zur Namensfeier", Lieder. — Franzen's Lernjahre. 1—32

II.

(1814.)

Schubert verläßt das Convict. — Sein Aufenthalt im väterlichen Hauſe. — Franz wird Schulgehilfe. — Die Meſſe in F. — Thereſe Grob. — Inſtrumental- und Geſangscompoſitionen. — Die Oper: „Des Teufels Luſtſchloß". — Johann Mayrhofer. 33—55

III.

(1815.)

Die Balladen: „Minona", „Emma und Adelwold", „Die Nonne", „Erlkönig". — Mehrſtimmige Geſänge. — Die Meſſe in G. — Sonaten. — Die Sinfonien in B und D. — Die Opern: „Der vierjährige Poſten", „Fernando", „Claudine von Villabella", „Die beiden Freunde von Salamanka", „Der Spiegelritter", „Der Minneſänger", „Adraſt". — Schubert's Befähigung als Operncomponiſt. 56—78

IV.

(1816.)

Jubelcantate zu Ehren Salieri's. — Die Cantate: „Prometheus". — Cantate zu Ehren Joſef Spendou's. — Die Meſſe in C. — Das zweite Stabat mater. — Sinfonien in B- und C-Moll. — Dilettantenverein. — Die Oper: „Die Bürgſchaft". — Mehr-

Seite

ſtimmige Geſänge. — Lieder. — Tagebuchsfragmente. — Schubert bewirbt ſich um eine Muſiklehrersſtelle in Laibach. — Franz von Schober. 79—111

V.

(1817.)

Johann Michael Vogl. — Anſelm und Joſef Hüttenbrenner. — Joſef Gahy. — Ouverturen im italieniſchen Styl. — Lieder. — Mehrſtimmige Geſänge. — Clavierſonaten. 112—132

VI.

(1818.)

Schubert als Muſiklehrer. — Die Familie des Grafen Karl Eſterhazy. — Aufenthalt in Zelész. — Freiherr Karl von Schönſtein. — Schubert und die Gräfin Caroline Eſterhazy. — Das Quartett: „Gebet vor der Schlacht". — Das Divertiſſement à la Hongroise. — Die Fantaſie in F-Moll. — Das Lied: „Die Forelle". — „Erſte Walzer". — Die ſechste Sinfonie (in C). Ein Brief des Schullehrers Ignaz Schubert an ſeinen Bruder Franz. 133—149

VII.

(1819.)

Der Roſſini-Cultus in Wien. — Schubert und die italieniſche Oper. — Ein Schreiben Franzens an Anſelm Hüttenbrenner. — Schubert in Oberöſterreich. — Die Familien Baumgartner, Dornfeld, Koller und Schellmann in Steyr. — Ein Brief Schubert's an ſeinen Bruder und an Mayrhofer. — Das Clavierquintett. — Eine Cantate zu Ehren Vogl's. — Kirchen- und Geſangscompoſitionen. — Franz Schubert und Wolfgang von Goethe. — Ein Schubert'ſches Lied zum erſten Mal öffentlich vorgetragen. — Letzte Aufführung des „Prometheus" bei Dr. v. Sonnleithner. 150—166

VIII.

(1820.)

Das Singſpiel: „Die Zwillingsbrüder". — Das Melodram: „Die Zauberharfe". — Die Oſtercantate „Lazarus". — Die Oper: „Sacuntala". — Antifonen zur Palmenweihe. — Der 23. Pſalm. — Lieder und Canzonen. — Die Fantaſie für Clavier in C. 167—197

IX.

(1821.)

Seite

Schubert's äußere Verhältniſſe. — Zeichen der Anerkennung ſeiner Leiſtungen. — Die Familie von Sonnleithner. — Muſikcultus im Sonnleithner'ſchen Hauſe. — „Erlkönig" von Vogl im Kärnthnerthortheater geſungen. — Der „Geſang der Geiſter über den Waſſern". — Das Dörfchen. — Widmung der erſten Lieder. — Die Sänger der Schubert'ſchen Vocalquartette. — Sinfonie in E. — Tanzmuſik. — Zwei Einlagen zu der Oper: „Das Zauberglöckchen". — Schubert's Bekanntſchaften in Wiener Familien. — Ein Brief des Patriarchen L. Pyrker. — Der Freundeskreis. — Schubertiaden. — Atzenbruck. — Schubert's Verhältniß zu ſeiner Familie. — Ein Gedicht des Rusticocampius. 198—226

X.

(1822.)

Schubert und von Schober in Ochſenburg. — Die Oper: „Alfonſo und Eſtrella". — Ein Schreiben Schubert's und Schober's an Joſef Spaun. — Schubert und Carl Maria von Weber. — Ein Schreiben der Anna Milder an Franz. — „Alfonſo und Eſtrella" und die Familie Pachler in Graz. — Briefwechſel zwiſchen Franz von Schober und Ferdinand Schubert. — Die Oper wird in Weimar aufgeführt. — Kritiſche Urtheile. — Die H-Moll-Sinfonie. — Die Meſſe in As. — Mehrſtimmige Geſänge. — Schubert und Beethoven. — Pinterics. — Die Beethoven gewidmeten Variationen. — Beethoven's Urtheil über Schubert. — Die Muſikverleger den Compoſitionen Schubert's gegenüber. — Franz veräußert das Eigenthum ſeiner erſten Werke an Diabelli. — Abſatz der Schubert'ſchen Compoſitionen. — Ein Brief von Schober an Franz. — Hüttenbrenner's und Schober's Bemühungen die Opern an Mann zu bringen. — Ein Schreiben Holbein's und Peters an J. Hüttenbrenner. — Schubert wird die Organiſtenſtelle in der Hofkapelle angetragen. — Ein Schreiben des Biſchof's von St. Pölten an Franz. — Schubert's Anſuchen um Aufnahme in die Geſellſchaft der Muſikfreunde als ausübendes Mitglied. 227—280

XI.

(1823.)

Das Drama: „Roſamunde". — Das Theater an der Wien. — Wilhelm Vogel. — Helmine von Chezy. — Die Oper: „Fierra-

Seite
bras". — Die Operette: „Die Verſchwornen". — Caſtelli und Schubert. — Aufführung der Operette in Wien im Concertſaal, im Stadttheater in Frankfurt und im Operntheater in Wien. — Kritiſche Urtheile. — Entſtehen der erſten „Müllerlieder". — Der Zwerg. — Schubert wird Ehrenmitglied des Linzer Muſikvereins. 281—317

XII.

(1824.)

Gedrückte Stimmung Schubert's. — Ein Schreiben Schubert's an L. Kupelwieſer. — Bruchſtücke aus dem Tagebuch. — Compoſitionen: Das Octett, Streichquartette, das Duo für Clavier und Flöte, „Salve regina", Tänze, „Der Gondelfahrer". — Schubert's zweiter Aufenthalt in Zelész. — Ein Schreiben Franzen's an ſeinen Bruder. — Ein Brief Franz von Schober's an Schubert. — Franz Schubert als Poet. 318—334

XIII.

(1825.)

Reiſe Schubert's und Vogl's durch das Salzkammergut. — Ein Schreiben der Anna Milder an Schubert. — Ein Brief von Vater Schubert an ſeinen Sohn Franz. — Ein Schreiben Schubert's an Spaun. — Ein Brief M. Schwind's an Schubert. — Franz beſchreibt den Eltern ſeine Reiſe. — Ein Geſchäftsbrief Hüthers an Schubert. — Ein zweites und drittes Schreiben M. Schwind's an Schubert. — Franz ſchildert dem Bruder Ferdinand ſeine Reiſe. — Ein Schreiben Bauernfeld's an Schubert, und des Letzteren Antwort. — Schubert's Rückkehr nach Wien. — Seine muſikaliſche Thätigkeit in dieſem Jahr. — Schubert vereinigt ſich wieder mit Schober. 335—376

XIV.

(1826.)

Franz bewirbt ſich um die Stelle eines Vicehofkapellmeiſters. — Weigl erhält die Stelle. — Eine Scene im Hofoperntheater. — Schubert und die Schechner. — Anton Schindler, Franz Zierer und Joſef Hüttenbrenner. — Schreiben der Verleger Probſt, Breitkopf und Härtel an Schubert. — Compoſitionen: Die „Winterreiſe", die „Nachtbelle"; die Streichquartette in D-Moll

Seite

und G-Dur, das Rondeau brillant. — Dankſchreiben des Ausſchuſſes der Geſellſchaft der Muſikfreunde. 377—393

XV.

(1827.)

Die Familie Pachler in Graz. — Briefwechſel Jenger's und Schubert's mit Frau Marie Pachler. — Aufenthalt der Erſteren in Graz. — Die Heimkehr. — Briefe Jenger's und Schubert's an Frau Marie und an Fauſt Pachler. — Compoſitionen: Tanzmuſik, Lieder, die „Altſchottiſche Ballade", mehrſtimmige Geſänge, der zweite Theil der „Winterreiſe", das Es-Trio, deutſche Meſſe. — Briefe von Probſt und Rochlitz an Schubert. 394—415

XVI.

(1828.)

Schubert's muſikaliſche Productionskraft auf ihrem Höhepunkt. — Ein Schreiben Franzen's an A. Hüttenbrenner. — Schubert gibt ein Concert. — Briefe von Probſt, Schott's Söhne, Schikh, Traweger, Moſewius und Brüggemann. — Ein Schreiben Jenger's an Frau Marie Pachler. — Franz beabſichtigt einen zweiten Ausflug nach Graz. — Briefe von Probſt und Schott. — Eine Antwort Schubert's an Probſt. — Die Reiſe nach Graz wird aufgegeben. — Eine Einladung A. Schindler's an Schubert, nach Peſt zu kommen. — Franz Lachner. — Ein Geſchäftsbrief von Schott's Söhne. — Letzte Compoſitionen: Die C-Sinfonie, Mirjam's Siegesgeſang, das C-Quintett, die Es-Meſſe, Kirchencompoſitionen, Lieder, der „Schwanengeſang". — Schubert erkrankt. — Sein Beſuch bei Simon Sechter. — Die Aerzte Dr. Rinna und Behring. — Ein Schreiben des Vaters Schubert an Ferdinand Schubert. — Schubert's Tod. — Die Traueranzeige. — Das Begräbniß. — Ein Schreiben Ferdinand's an den Vater. — Die Leiche nach Währing geführt. — Trauer um den Geſchiedenen. — Aufführung des Requiems von A. Hüttenbrenner in der Auguſtinerkirche. — Grabmonument-Concert. — Die Grabſchrift. — Porträts von Schubert. 416—465

XVII.

Zur Charakteriſtik Franz Schubert's. — Sein Aeußeres. — Sein gemüthliches Weſen. — Schindler und Mayrhofer über Franz

Seite

Schubert's Charakter. — Sein Fleiß und ſeine Productivität. — Muſikaliſche Schlagfertigkeit. — Sein Benehmen in Geſellſchaft. — Neigung zu geiſtigen Getränken. — Schubert dem weiblichen Geſchlechte gegenüber. — Seine Beſcheidenheit. — Die Gemüthsverſtimmung und die Winterreiſe. — Franz v. Schober und Grillparzer über Schubert's Weſen. 466—484

XVIII.

Ueberſchau der muſikaliſchen Leiſtungen Schubert's. — Das Deutſche Lied. — Das Lied erreicht mit Schubert ſeine erſte höchſte Blüthezeit. — Charakteriſtik des Schubert'ſchen Liedes. — Die „Liederkreiſe." — Die Ballade. — Das Lied Mendelsſohn's und Schumann's. — Mehrſtimmige Geſänge. — Männerchöre, Frauenchöre, Chöre für gemiſchte Stimmen. — Cantaten und Hymnen. — Inſtrumentalmuſik: Clavier-Compoſitionen. — Ouverturen u. Sinfonien für Orcheſter. — Die große Sinfonie in C. — Kammermuſik. — Schubert als Operncomponiſt. — Seine Kirchen-Compoſitionen. — Die G-Meſſe. 485—563

XIX.

Allmälige Verbreitung der Schubert'ſchen Tondichtungen. — Die Schubert'ſche Muſe in Wien, in Berlin und in Leipzig. — Bekanntwerden ſeiner Lieder in Frankreich, England, Italien und Rußland. — Tranſcriptionen und andere Bearbeitungen der Lieder. — Verlag ſeiner Werke. — Schickſal der Manuſcripte nach Franzen's Tod. — Würdigung Schubert's in neueſter Zeit. 564—582

XX.

Schluß. — Ehrenbezeigungen, deren Franz bei ſeinen Lebzeiten und nach ſeinem Tod theilhaftig geworden. — Akademieen zur Ehre ſeines Andenkens. — Gedenktafel an dem Geburtshauſe. — Schubert-Monument. — Rückblick auf Franz Schubert, den Tondichter. 583—590

Geſammt-Verzeichniß der dem Verfaſſer bekannt gewordenen Schubert'ſchen Compoſitionen. 591—618

Anhang: Ein Gedicht Franz v. Schober's. 619

I.

(1797—1813.)

Die Familie der Schubert's, aus welcher der Tondichter Franz Schubert hervorgegangen ist, stammt aus der Gegend von Zukmantel in Oesterreich-Schlesien [1]). Franz Schubert's Vater war der Sohn eines Bauers und Ortsrichters in Mährisch-Neudorf. Der Studien halber von dort nach Wien gekommen, trat er im Jahr 1784 bei seinem Bruder Carl — Lehrer in der Vorstadt Leopoldstadt — als Gehülfe ein, und wurde zwei Jahre darauf als Schullehrer bei der Pfarre zu den heil. 14 Nothhelfern in der Vorstadt Lichtenthal angestellt [2]). Er galt als ein tüchtiger

---

[1]) Die Angaben über Sch's. Familienverhältnisse beruhen zum Theil auf schriftlichen Notizen Ferdinand Sch's., zum Theil auf mündlichen Mittheilungen der Frau Therese Schneider (Franzens Schwester) und des Herrn Anton Schubert.

[2]) Die Schule befand sich in dem Haus Nr. 10 (derzeit Nr. 12) in der Säulengasse auf dem Himmelpfortgrund. Dasselbe gehörte Sch's. Vater, und ist derzeit Eigenthum der Milchhändler Georg und Therese Schreder. Die Gestalt und Anordnung der Zimmer weist auch jetzt noch auf ihre ehemalige Bestimmung hin. Vater Schubert hat daselbst bis zum Jahre 1817 oder 1818, um welche Zeit er die Pfarrschule in der Rossau übernahm, gewohnt und Schule gehalten.

Schulmann, und unter den Trivialſchulen des Pfarrbezirkes war die von ihm geleitete eine der beſuchteſten. Seine erſte Ehe ſchloß er in einem Alter von neunzehn Jahren mit der um drei Jahre älteren Eliſabeth Fitz, einer Schleſierin, welche damals in Wien als Köchin in Dienſten ſtand. Dieſe Ehe war mit vierzehn Kindern geſegnet, von denen ſich nur fünf, nämlich: Ignaz, Ferdinand, Carl, Franz und Thereſe am Leben erhielten. Nach dem, im Jahre 1812 erfolgten Tod ſeiner Gattin verheirathete ſich Vater Franz ein Jahr darauf mit Anna Klayenböck, einer Fabrikantenstochter aus Gumpendorf in Wien, und es wurden ihm in dieſer Ehe noch fünf Kinder geboren, die ſich — bis auf eines — alle am Leben erhielten.

Von den Kindern aus der erſten Ehe lebt derzeit nur noch Thereſe, Witwe des Mathias Schneider, Oberlehrers in der Vorſtadt St. Ulrich in Wien, von jenen aus der zweiten Ehe: Andreas, k. k. Rechnungs-Official, und Anton (mit dem geiſtlichen Namen Hermann), Capitular im Stift Schotten in Wien [1]).

Uebrigens iſt ſowohl auf dieſem Haus, als auf jenem Nr. 41 in der nahegelegenen „Krongaſſe“ ober der Eingangsthür ein „Röſſel“ aufgemalt, was zu Verwechslungen der beiden Häuſer, als ehemaligen Schulen, Veranlaſſung gegeben hat.

[1]) Der älteſte der Brüder — Ignaz — Schullehrer in der Roſſau, iſt im Jahre 1844, Ferdinand, Director der Normalhauptſchule zu St. Anna in Wien, im Jahre 1859, und Carl, Landſchaftsmaler und Schreibmeiſter, im Jahre 1855 geſtorben. Franz Sch's. Halbſchweſtern Marie (unverehlicht) und Joſefa, verehlichte Bitthan (Oberlehrersgattin in Wien), ſind, erſtere im Jahre 1834, letztere im Jahre 1861, der Vater am 9. Juli 1830 und die Stiefmutter im Jänner 1860 mit

3

Franz Peter Schubert, der jüngste der erwähnten vier Söhne aus erster Ehe, wurde am 31. Jänner 1797 zu Wien in der Vorstadt Himmelpfortgrund, Pfarre Lichtenthal geboren[1]). Die Kinder- und Knabenzeit bis zu seinem eilften Jahre verlebte er im väterlichen Hause. Unter den Augen seiner Eltern, im Kreise seiner Geschwister[2]), wuchs er in jenen

---

Tod abgegangen. — Das Pädagogenthum spielt in der Schubert'schen Familie eine hervorragende Rolle, und selbst Franz ist demselben nicht entgangen. Mehrere seiner jüngeren Verwandten haben sich ebenfalls wieder dem Lehrfach zugewendet.

[1]) Ein von der fürsterzbischöflichen Pfarre zu den h. 14 Nothhelfern im Lichtenthal am 3. Jänner 1827 ausgestellter Taufschein bezeugt, „daß Franz Schubert ein ehelich erzeugter Sohn des Herrn Franz Schubert, Schullehrers, und dessen Ehegattin Elisabeth, geborne Fitz, beide kath. Religion, am Himmelpfortgrund Nr. 72 geboren und am 1. Februar 1797 von dem damaligen Cooperator Johann Wanzka im Beisein des Herrn Carl Schubert, Schullehrers, als Pathen, in hiesiger Pfarre nach christkatholischem Gebrauch getauft worden ist." — Das Geburtshaus, „zum rothen Krebsen" benannt, in der, nach der Nußdorfer Linie führenden oberen Hauptstraße gelegen, trägt derzeit die Nr. 54 und ist Eigenthum der Frau Barbara Leithner. Ueber dem Eingangsthor befindet sich eine, aus grauem Ranna-Marmor angefertigte Gedenktafel mit der Inschrift: „Franz Schubert's Geburtshaus;" auf der rechten Seite ist eine Lyra, auf der linken ein Lorbeerkranz mit dem Datum der Geburt angebracht. Die feierliche Enthüllung dieses, von dem Wiener Männergesang-Verein gestifteten und durch den Steinmetzmeister Wasserburger ausgeführten Gedenkzeichens fand am 7. October 1858 statt. Eine Seitengasse der „Nußdorferstraße" (früher Brunngasse genannt) heißt jetzt Schubertgasse.

[2]) Unter den Geschwistern war es vorzugsweise Ferdinand, der in späterer Zeit dem, um 3 Jahre jüngeren Franz im Leben nahe stand, und dem daraus Scheidenden die Augen schloß. — Ferdinand Sch.,

mehr oder weniger beſchränkten Verhältniſſen heran, welche die Exiſtenz eines mit zahlreicher Familie geſegneten Schullehrers zu kennzeichnen pflegen. Seine Neigung zur Muſik machte ſich in früheſter Zeit und bei den geringſten Anläſſen bemerkbar. Einer Mittheilung ſeiner Schweſter Thereſe zufolge ſchloß ſich der Knabe beſonders gerne einem Tiſchlergeſellen an, der — ebenfalls ein Schubert und Verwandter des Franz — dieſen zu öfteren Malen in eine Clavierwerkſtätte mit ſich nahm. Auf den daſelbſt befindlichen Inſtrumenten und dem abgenützten Clavier im elterlichen Hauſe hat Franz ohne alle Anleitung ſeine erſten Exercitien durchgemacht, und als er ſpäter — ein ſiebenjähriger Knabe — eigentlichen Muſikunterricht erhielt, ſtellte ſich bald heraus, daß er das, was der Lehrer ihm beibringen wollte, ſchon vorweg ſich angeeignet hatte.

In den Aufzeichnungen ſeines Vaters findet ſich darüber folgende Stelle: „In ſeinem fünften Jahr bereitete ich ihn zum Elementar-Unterricht vor, und in ſeinem ſechsten Jahre ließ ich ihn die Schule beſuchen, wo er ſich immer als der erſte ſeiner Mitſchüler auszeichnete. Schon in ſeiner früheſten Jugend liebte er die Geſellſchaft, und niemals war er fröhlicher,

---

1794 geboren, wurde im Jahre 1809 Schulgehülfe im Waiſenhaus in Wien, 1816 Lehrer daſelbſt, 1820 regens chori in Altlerchenfeld, 1824 Lehrer an der Normalhauptſchule zu St. Anna in Wien, und 1851 Director daſelbſt. Er war muſikaliſch gebildet, und verfaßte auch mehrere Kirchencompoſitionen und theoretiſche Schriften über Muſik. Der reiche muſikaliſche Nachlaß des Franz befand ſich längere Zeit hindurch in ſeinem Beſitz, und was davon nach ſeinem im Jahre 1859 erfolgten Tode noch vorhanden war, ging ſchließlich auf ſeinen Neffen, Dr. Eduard Schneider in Wien, über.

als wenn er seine freien Stunden in dem Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. In seinem achten Jahre brachte ich ihm die nöthigen Vorkenntnisse zum Violinspiel bei, und übte ihn soweit, bis er im Stande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen; nun schickte ich ihn zur Singstunde des Herrn Michael Holzer, Chorregenten im Lichtenthal. Dieser versicherte mehrmals mit Thränen in den Augen, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben. „Wenn ich ihm was neues beibringen wollte," sagte er, „hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich mit ihm bloß unterhalten, und ihn stillschweigend angestaunt."

Als Holzer ihn einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, kannte seine Freude keine Grenzen, und entzückt rief er aus: „Dieser hat doch die Harmonie im kleinen Finger!" Holzer unterrichtete ihn auch im Clavier- und Orgelspiel und im Generalbaß.

Sein ältester Bruder Ignaz ließ es sich ebenfalls angelegen sein, ihm die Anfangsgründe des Clavierspielens beizubringen. „Ich war sehr erstaunt — erzählt dieser — als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, daß er nun meines ferneren Unterrichtes nicht mehr bedürfe, und er sich schon selber forthelfen wolle. Und in der That brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß ich ihn selbst als einen, mich weit übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen mußte."

So war denn Franz Schubert eine jener begnadeten Naturen, welchen der Genius der Kunst bei ihrem Eintritt in das Leben den Weihekuß auf die Stirne gedrückt hat, und wenn man von Wolfgang Mozart absieht, der — ein echtes

Wunderkind — in seinem sechsten Lebensjahre ein Clavierconcert zu Papier brachte, oder vielmehr darauf hinkleckste, und in seinem achten eine Sinfonie für Orchester schrieb [1]), so ist vielleicht bei keinem der großen Tondichter der Schaffenstrieb so frühzeitig erwacht und mit so unwiderstehlicher Gewalt zum Durchbruch gekommen, als bei Franz Schubert.

Sein Bruder Ferdinand bezeichnet [2]) zwar die, im Jahre 1810 entstandene vierhändige Fantasie als dessen erste Claviercomposition, und den im Jahre 1811 componirten „Klagegesang der Hagar" als sein erstes Lied; es ist aber außer allem Zweifel, daß Franz schon vor dieser Zeit Lieder, Clavierstücke und selbst Streichquartette geschrieben hat, wie denn auch unter seinen Gesangscompositionen einige, deren Entstehungszeit nicht angegeben ist, durch ihre Unbedeutendheit auf jene früheste Periode des Schaffens hinweisen.

Eilf Jahre alt und im Besitze einer hübschen Sopranstimme, ließ sich Schubert auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche als Solist im Gesang und als Violinspieler verwenden und

---

[1]) Mozarts erste Sinfonie datirt aus dem Jahre 1764 (s. v. Köchel them. Catalog).

[2]) In den Aufsätzen „Aus Franz Sch's Leben", enthalten in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Nr. 33—36 Band 10, Jahrg. 1839. Das darin vorkommende Verzeichniß umfaßt alle jene Schubert'sche Compositionen, welche sich damals (1839) entweder im Besitz Ferdinand Sch's. oder der Verlagshandlung Diabelli befanden, ist daher nicht erschöpfend. Der Werth dieser Zusammenstellung besteht aber darin, daß in derselben Schubert'sche Compositionen, namentlich aus der frühesten Periode, aufgezeichnet erscheinen, welche, da sie in der Zwischenzeit verloren gegangen sind, ohne diese Zusammenstellung auch dem Namen nach nicht mehr gekannt sein würden.

trug nach den Verſicherungen noch lebender Ohrenzeugen mit ſchönem und richtigem Ausdruck vor.

Den Bemühungen des Vaters gelang es, den Knaben nunmehr in die kaiſerliche Hofcapelle zu bringen und ihm dadurch einen Platz als Zögling in dem Stadtconvicte zu verſchaffen. Es war im October 1808, daß Franz den damaligen beiden Hofcapellmeiſtern Salieri und Eybler[1]) und dem Geſangsmeiſter Korner zur Ablegung der Probe vorgeſtellt wurde. Als die zu gleichem Zweck erſchienenen Knaben des kleinen Schubert gewahr wurden, der, nach damaliger Sitte mit einem hechtgrauen faſt weißlichten Rocke angethan, daher kam, meinten ſie, das wäre gewiß eines Müllers Sohn, dem könne es nicht fehlen.

Wie nicht anders zu erwarten, erregte Schubert's Probeſingen die Verwunderung der prüfenden Herren; er löſte die ihm vorgelegte Aufgabe ſo trefflich, daß ſeine Aufnahme als Sängerknabe in die Hofcapelle und als Zögling in das Convict ohne weiters erfolgte. Die Uniform, mit der goldenen Borte daran, für deren Glanz auch Schubert nicht unempfänglich war, mußte über den ſchweren Abſchied hinaushelfen, den der Knabe von allen jenen, die ihm bisher im Leben nahe geſtanden, für längere Zeit hinaus zu nehmen hatte.

Er war nun Sängerknabe der kaiſ. Hofcapelle; da er übrigens auch die Violine mit ziemlicher Fertigkeit zu ſpielen verſtand, wurde er dem ſogenannten kleinen Convictiſten-Orcheſter zugetheilt, deſſen Aufgabe es war, größere Tonwerke,

[1]) Eybler Joſef, geb. 1764 zu Schwechat bei Wien, ein Schüler Albrechtsbergers, wurde 1792 regens chori in der Karmeliterkirche in Wien, 1801 kaiſ. Muſiklehrer, 1804 Vice- und 1825 Hofkapellmeiſter. Er ſtarb in Wien 1846.

namentlich die Sinfonien von Haydn und Mozart, dann die damals noch mit verwundertem Blicke angesehenen Werke Beethoven's in fast täglichen Uebungen einzustudiren und zur Aufführung zu bringen.

Von diesen Orchesterstücken waren es namentlich einige Adagio's aus Haydn'schen Sinfonien und die G-Moll-Sinfonie [1]) von Mozart, welche auf den mehr ernsten, gegen seine Umgebung nicht besonders freundlichen Knaben tiefen Eindruck machten, der sich aber beim Anhören der Sinfonien von Beethoven sofort zum Entzücken steigerte. Seine Vorliebe für diesen letzteren trat schon damals entschieden hervor; war es doch ihm, wie keinem sonst beschieden, dem großen Meister, zu welchem er als zu seinem Ideale fortan hinaufblickte, unter Wahrung vollster Selbstständigkeit, in immer stolzerem Fluge nachzustreben.

Die Sinfonien von Krommer [2]), die ihres heiteren Charakters wegen damals gerne gehört wurden, fanden in

---

[1]) Man höre die Engel darin singen, pflegte er zu sagen. (Aus Josef Spaun's Aufschreibungen.)

[2]) Krommer (Franz), geboren 1759 zu Kamenitz in Mähren, war ein noch zu Anfang dieses Jahrhunderts beliebter Componist. Sein Lehrer war seines Vaters Bruder, regens chori in Tnras, der ihn zum Organisten erzog; alle weitere Musikbildung erwarb er sich durch eifriges Selbststudium. Bekannt als tüchtiger Violinspieler kam er in die Capelle des Grafen Agrum nach Simonthurn in Ungarn, wurde später Chordirector in Fünfkirchen, dann Capellmeister beim Regiment Karoly, ging endlich mit dem Fürsten Grassalkowitz als Musikdirector nach Wien, wo er nach dessen Tod privatisirte, und theils durch Unterricht theils durch den Ertrag seiner beliebt gewordenen Compositionen ein anständiges Auskommen fand. Nach Kozeluch's Ableben (1814) wurde er Kammercompositeur, und starb in Wien am 8. Jänner 1831, nachdem er

ſeinen Augen wenig Gnade, wogegen er jene des Kozeluch [1]), wenn ihr etwas veralteter Styl von den Muſikern beſpöttelt wurde, den Krommer'ſchen gegenüber, mit Wärme zu vertheidigen pflegte. Die Ouverture zur „Zauberflöte", zu „Figaro's Hochzeit" und die Mehul'ſchen zählte er zu ſeinen Lieblingen.

Es konnte nicht fehlen, daß Schubert, der in dem kleinen Orcheſter alsbald zur erſten Violine vorgerückt war, vermöge ſeines eminenten Muſiktalentes und des Ernſtes, womit er die Kunſt betrieb, auf dasſelbe einen nicht unerheblichen Einfluß gewann, in Folge deſſen ihm auch für den Fall der Abweſenheit des Dirigenten Ruczizka die Leitung des Orcheſters an der erſten Violine übertragen wurde.

Gleichzeitig war aber auch in dem dreizehnjährigen Knaben der Schaffenstrieb mit unwiderſtehlicher Gewalt erwacht; ſchon vertraute er den Kameraden unter dem Siegel der Verſchwiegenheit an, daß er öfter ſeine eigenen Gedanken zu Papier bringe.

ſchon geraume Zeit ſeinen Ruhm überlebt hatte. Er componirte ſehr viel, und zwar in einem gemüthlich heiteren, nicht ſelten an das Hausbackene ſtreifenden Styl.

[1]) Kozeluch (Leopold), geboren 1753 zu Wellwarn, ſtarb in Wien 1814. Anfangs zur Jurisprudenz beſtimmt, verließ er dieſe Bahn, um ſich ausſchließlich der Muſik zu widmen. 1778 überſiedelte er nach Wien, wo er als Muſiklehrer ſehr geachtet, bei Hof und in den höchſten Adelskreiſen Lectionen gab. 1792 wurde er als Mozart's Nachfolger zum kaiſerlichen Kammercompoſiteur ernannt. Er ſchrieb eine große Anzahl von Muſikſtücken aller Art, die aber derzeit der Vergeſſenheit anheimgefallen ſind. Seine Tochter Katharina, verehelichte Cibbini, Kammerfrau am kaiſ. Hofe, war bekannt als gute Clavierſpielerin.

Dieſe ſtrömten ihm bereits in Hülle und Fülle zu, und es fehlte nur zu oft an Notenpapier, um ſie darauf feſtzuhalten. Da Schubert nicht in der Lage war, ſich ſolches um Geld anzuſchaffen, ſorgte eine gütige Freundeshand [1]) dafür, und der Verbrauch davon wurde nun ein ganz außerordentlicher.

Sonaten, Meſſen, Lieder, Opern, ja ſelbſt Sinfonien lagen, nach dem Zeugniſſe von Gewährsmännern, zu jener Zeit bereits fertig vor, wovon er jedoch den größten Theil, als bloße Vorübung, vertilgte.

Wie bereits erwähnt, ſchrieb Franz im Jahre 1810 (April) eine große vierhändige Fantaſie (die ſogenannte „Leichenfantaſie"), welcher im Jahre 1811 und 1813 noch zwei Fantaſien von kleinerem Umfang folgten. Das erſterwähnte Clavierſtück dehnt ſich über 32 enggeſchriebene Seiten aus, und enthält ein Dutzend in verſchiedenem Charakter gehaltener Tonſtücke, deren jedes in einer anderen, als der urſprünglichen Tonart endet. Claviervariationen, die er ſeinem Vater als erſtes Product ſeines Tonſatzes vorſpielte, trugen ſchon das ihm eigene Gepräge [2]).

In das Jahr 1811 fällt die Compoſition der Lieder: „Hagar's Klage", „der Vatermörder", mehrerer Inſtrumentalſtücke [3]) und der eben erwähnten zweiten Clavierfantaſie.

„Hagar's Klage" [4]) iſt darum beachtenswerth, weil es das erſte bedeutendere Geſangsſtück iſt, welches Schu-

---

[1]) Ohne Zweifel Joſef Spaun.

[2]) Ferdinand Schubert: „Aus Franz Sch's. Leben", 1839.

[3]) Nach Ferdinand Sch's Verzeichniß: Eine Quintett-Ouverture (für Ferdinand Sch. comp) und ein Streichquartett.

[4]) „Hagars Klage" hat den Convictiſten wahrſcheinlich in einer der deutſchen Chreſtomathien, wie ſolche in den Gymnaſien in Gebrauch waren

bert componirt hat. Er ſchrieb es als vierzehnjähriger Knabe am 30. März im Convict nieder und erregte damit Salieri's Aufmerkſamkeit in ſo hohem Grad, daß dieſer die weitere Pflege des ſeltenen Talentes durch Unterricht im Generalbaß ſofort veranlaßte. Die Compoſition des umfangreichen Klaggeſanges dehnt ſich über 28 geſchriebene Seiten aus und zerfällt in mehrere, durch Tonart und Rhythmus geſchiedene Theile, worunter auch ein Paar kurze Recitativſtellen. Dieſelbe leidet allerdings noch an einer gewiſſen Zerriſſenheit; die Stimmführung iſt zuweilen geſucht, die Accordenfolge hart und die Clavierbegleitung hie und da an Zumſteg und Mozart erinnernd. Demungeachtet iſt die Compoſition im Ganzen genommen von Bedeutung und verfehlte niemals ihres Eindruckes, wenn ſie von Sängern gut vorgetragen wurde. Einige Stellen darin athmen unverkennbar Schubert'ſchen Geiſt, und wenn auch noch leiſe, vernimmt man doch ſchon den Flügelſchlag des Genius. Das Lied iſt nicht im Stich erſchienen [1]).

Die zweite Geſangscompoſition heißt „Der Vatermörder", eine Parabel [2]) (Autor nicht genannt). Sie trägt

---

und noch ſind, vorgelegen. Der Geſang beginnt in Largo Es-Dur $\frac{4}{4}$ auf die Worte:

Hier am Hügel heißen Sandes ſitz' ich,
Und mir gegenüber liegt mein ſterbend Kind u. ſ. w.

[1]) Hagar's Klage, und alle noch folgenden Lieder und mehrſtimmigen Geſänge ſind, mit faſt verſchwindender Ausnahme, in der Witteczek'ſchen Sammlung (derzeit im Beſitz des Herrn Hofrathes Freiherr Joſef von Spaun in Wien) in Abſchrift, und größtentheils mit Angabe des Datums ihrer Entſtehung enthalten.

[2]) Das Autograf beſitzt Herr Spina in Wien.

das Datum 26. Dec. 1811. Auch von dieſer gilt im Allgemeinen das über „Hagar's Klage" Bemerkte; doch iſt das letztere Lied umfangreicher und an ſich werthvoller.

Sonderbarer Weiſe findet ſich unter den Liedern, deren Entſtehungszeit angegeben iſt, ein einziges mit der Jahreszahl 1812. Es iſt dies: „Klagelied"[1]) von Rochlitz, eine kleine unbedeutende Compoſition. Um ſo reicher iſt die Kirchen- und Inſtrumentalmuſik[2]) vertreten.

Ueberſchaut man die Thätigkeit des in das fünfzehnte Lebensjahr eingetretenen Knaben, ſo liegt die Vermuthung nahe, daß er ſich in und außer den Schulſtunden mehr mit dem Beſchreiben von Notenpapier, als mit den Vorträgen der Profeſſoren und Ausarbeiten der Penſa beſchäftigt haben mag. Dem war auch ſo. Er componirte heimlich in der Schule und ſchrieb für die Donnerstags-Concerte der Zöglinge Ouverturen und Sinfonien für Orcheſter, die gelegentlich daſelbſt geſpielt wurden. Dieſer ſeiner Verwendung

[1]) Es iſt in op. 131 enthalten. Ohne Zweifel hat Sch. auch in dieſem Jahre noch mehrere Lieder componirt, worüber die Originalien Aufſchluß geben würden, da er auf allen ſeinen Compoſitionen das Jahr, — auch den Monat und Tag, an dem er ſie niedergeſchrieben, bei größeren Werken auch den Zeitpunkt des Beginnes und der Beendigung anzumerken pflegte.

[2]) In dem erwähnten Verzeichniß Ferd. Schubert's finden ſich aufgeführt:

Ein Salve regina und Kyrie (im Stich erſchienen), eine Sonate für Clavier, Violine und Cello, zwei Streichquartette (in B und C), eine Quartett-Ouverture (in B), Andante und Variationen (in Es), eine Ouverture für Orcheſter (in D) und 30 für ſeinen Bruder Ignaz componirte Menuette mit Trios, welch letztere die Bewunderung des Dr. Anton Schmidt, eines Freundes Mozart's und trefflichen Violinſpielers,

wurde auch in den von der Convictsvorſtehung an die Oberbehörde erſtatteten Berichten nach beiden Seiten hin Erwähnung gethan, und während ſeine muſikaliſchen Leiſtungen darin auf das beſte hervorgehoben erſcheinen, iſt dies bezüglich ſeiner Fortſchritte in den eigentlichen Fachgegenſtänden nur in beſchränktem Maß der Fall geweſen [1]).

Hier möge vorerſt einiger, zum Theil noch am Leben befindlicher Männer gedacht werden, die, obgleich an Jahren verſchieden, ſich mit Schubert zu gleicher Zeit im Convict befanden, und von welchen mehrere auch in der Folgezeit ihre innigen Beziehungen zu dem mittlerweile berühmt gewordenen

---

in ſo hohem Grad erregten, daß er ſagte: „Wenn dieſe Stücke ein halbes Kind geſchrieben hat, ſo wird aus dieſem noch ein Meiſter hervorgehen, wie es wenige gegeben.“ Dieſe Menuette gingen ſchon damals durch Wegleihen verloren, und Schubert kam ungeachtet wiederholter Aufforderung nicht mehr dazu, ſie aus dem Gedächtniß wieder aufzuſchreiben.

[1]) Nur im erſten Jahrgange ſoll ſich Sch. durchaus guter Zeugniſſe erfreut haben; in den folgenden Jahrgängen wurden Nachprüfungen nothwendig. — Curator der Anſtalt war um jene Zeit Joſef Carl Graf Dietrichſtein. Den Unterricht ertheilten regulirte Prieſter des Piariſten-Ordens. Director war der Piariſt Innocenz Lang, Doctor der freien Künſte, und Rector der akademiſchen Kirche. Das Vicedirectorat bekleidete (von 1811 an) Franz Schönberger; akademiſche Prediger waren Markus Haas, Andreas Platzer (1812) und Georg Kugelmann; (1813) Katechet Egid Weber und Joſef Tranz (von 1811 an). In den zwei unteren Claſſen lehrten Pius Strauch und Mathias Rebel; in den oberen Aloiß Borſix; die übrigen Profeſſoren waren: Vincenz Kritſch und Benedikt Lamb (Poetik), Amadäus Brizzi und Joſef Walch (Mathematik), Benedict Rittmannsberger (Geografie und Geſchichte), Joſef Lehr (Kalligrafie), Leopold Baille und Carl Bernard (franzöſiſche Sprache), Carl von Molira (italieniſch), Johann Botter und Böttner (Zeichnen). Als Inſpector fungirte Gottfried Kerſchbaumer.

Tondichter fortſetzten. Dieſe Convicts-, wenn auch nicht Claſſengenoſſen, waren: Joſef Spaun, Joſef Kenner [1]), Leopold Ebner [2]), Joſef Kleindl [3]), Max Weiße [4]), Franz Müllner, Carl Rueskäfer [5]), der Dichter Johann Senn, Benedict Randhartinger [6]), Joh. Baptiſt Wisgrill [7]), Anton Holzapfel und Albert Stadler. Von den eben Genannten ſind Spaun, Stadler, Senn und Holzapfel als ſeine intimeren Freunde zu bezeichnen.

Joſef Spaun (derzeit Frh. v. Spaun, k. k. jubilirter Hofrath in Wien), damals ſchon und auch in ſpäterer Zeit einer der wahrſten, uneigennützigſten Freunde Schuberts, verſorgte den (um neun Jahre jüngeren) Convictszögling mit Notenpapier und unterſtützte ihn auf mannigfache Weiſe [8]). In Folge ſeiner Beamtenlaufbahn zu wiederholten Malen

---

[1]) Kenner abſolvirte 1816 im Convict, wurde ſpäter Magiſtratsrath in Linz und 1854 Bezirks-Vorſteher in Iſchl, wo er gegenwärtig in Penſion lebt. Er war auch Belletriſt, und Schubert componirte mehrere ſeiner Lieder.

[2]) Ebner lebt als jubil. Cameralrath in Innsbruck.

[3]) Kleindl, Rath des oberſten Gerichtshofes in Wien.

[4]) Weiße, der nachherige Profeſſor und Advocat.

[5]) Rueskäfer, k. k. Unterſtaats-Secretär; derzeit Reichsrath in Wien.

[6]) Randhartinger, geb. 1802 zu Ruprechtshofen, ebenfalls ein Schüler Salieri's, trat 1832 als Tenoriſt in die Hofcapelle, wurde 1844 Vice-Hofcapellmeiſter und nach Aßmayer's Tod 1862 Hofcapellmeiſter in Wien.

[7]) Wisgrill, der nachherige Dr. Med. und Profeſſor, geſt. 1851.

[8]) Wie es in Spaun's Aufzeichnungen heißt: „Der damals arme Schubert war durch Wochen und Monate der Gaſt eines Freundes im Wirthshauſe, und dieſer theilte oft Zimmer und Schlafſtätte mit ihm, ſo iſt damit wohl Niemand anderer, als eben Spaun gemeint.

räumlich von ihm geſchieden, ſtand er mit dem wunderbar fortſchreitenden Tondichter fortan in lebhaftem Verkehr und bewahrte ihm ſeine aufrichtige Neigung und Verehrung bis an deſſen Lebensende. Schubert war dieſem Mann — und es liegen viele Beweiſe dafür vor — auf das herzlichſte zugethan [1]).

Albert Stadler [2]) (geb. 1794 in Steyr, derzeit k. k. Statthaltereirath in Penſion in Wien) trat im Jahre 1812 aus dem Stifte Kremsmünſter in das Stadtconvict über, wo er bis 1815 blieb, und abſolvirte 1817 die juridiſchen Studien. Er hatte Neigung zur Muſik und Dichtkunſt [3]), ſpielte Clavier, componirte auch, und war Zeuge des Entſtehens und Vortrages faſt aller in der damaligen Zeit von Schubert aufgeſchriebenen Compoſitionen, die er ſich auch ſo ſchnell als möglich in Abſchrift anzueignen wußte. Nach vollendeten Studien praktizirte Stadler bei dem Kreisamt in Steyr und kam um Oſtern 1821 als Beamter zu der Landesregierung in Linz. Als Schubert in den Jahren 1819 und 1825 Oberöſterreich beſuchte, fanden ſich die beiden Jugendfreunde in Steyr und Steyeregg zuſammen, wo ſie, insbeſondere in dem Koller'ſchen und Paumgartner'ſchen Hauſe ſowie auf dem gräflich Weißenwolf'ſchen Schloß in Steyeregg (bei Linz) genußreiche Stunden verlebten.

Anton Holzapfel befand ſich bereits im Convict, als Stadler in dasſelbe eintrat, und abſolvirte mit letzterem zu-

[1]) Er dedicirte ihm die Sonate op. 78 und mehrere Lieder.

[2]) Ich verdanke ihm die hier folgenden Mittheilungen.

[3]) Von Stadler's Gedichten componirte Schubert das Singſpiel „Fernando" (1815), das Lied: „Lieb Minna" (1816), ein zweites Lied für Joſefine Koller (1820) und eine Cantate zu Ehren Vogl's (1819).

gleich die juridiſchen Studien. Er hatte, ſowie auch Schubert, urſprünglich einen Stiftplatz im Stadtconvict aus der ſogenannten Ferdinandeiſchen Sängerknaben-Stiftung „am Hof.“ Holzapfel durfte ſich rühmen, der älteſte Jugendfreund Schuberts zu ſein, und er war es, der ſich ſchon der Erſtlinge von deſſen Liedern, als dieſe über die Schwelle des Convicts noch nicht hinausgedrungen waren, mit jugendlicher Begeiſterung bemächtigte. Er galt als ein durchgebildeter Muſiker, war im Beſitz einer hübſchen Tenorſtimme, ſpielte auch das Cello und blieb Schubert fortan in treueſter Anhänglichkeit ergeben [1]).

Johann Michael Senn (geb. am 1. April 1795 zu Pfunds in Tirol), befand ſich gleich anderen Söhnen von Tiroler Führern des Jahres 1809 gleichzeitig mit Schubert im Convict. Er war ein begabter feuriger Jüngling [2]), verlor aber um das Jahr 1814 oder 1815 ſeinen Stiftplatz, weil er an einer Emeute der Zöglinge, welche aus Anlaß einer über einen Kameraden verhängten Carcerſtrafe ausbrach, in hervorragender Weiſe theilgenommen hatte. Ueberzeugt von der Ungerechtigkeit der Strafe, und unbeugſamen Sinnes, zog er es vor, aus der Anſtalt entlaſſen zu werden, als wegen ſeines Vergehens Abbitte zu leiſten. Senn widmete ſich um das Jahr 1823 dem Wehrſtand und wurde Offizier bei dem

---

[1]) Nach abſolvirten Studien begann er ſeine ämtliche Laufbahn bei den Landrechten in Wien (ſeiner Vaterſtadt), wurde ſpäter Magiſtratsrath und lebt nun ſeit vielen Jahren als Penſioniſt in dem, nahe bei Wels gelegenen Schloß Aiſtersheim.

[2]) Die von L. Kupelwieſer entworfene Porträtzeichnung Senn's zeigt einen ſchönen intereſſanten Kopf mit feinen Geſichtszügen. — Senn war einige Zeit hindurch Lehrer des Eduard von Sonnleithner, und auch Inſtructor im Dr. Gredler'ſchen Hauſe in Wien.

Regiment „Tiroler Kaiserjäger". Sein Leben gestaltete sich in späteren Jahren zu einem düsteren Nachtstück. Im Kampf mit den Verhältnissen, seiner Umgebung und der Censur, verbittert und menschenscheu geworden, ohne Freunde und Stütze, ergab er sich zuletzt dem Trunk und starb 1857 einsam und verlassen im Militär-Spital zu Innsbruck. Von seinen Gedichten (die im Jahre 1838 daselbst bei Wagner erschienen) componirte Schubert das „Schwanenlied". Senn widmete dem Freunde das Gedicht: „An S., den Tondichter", und dem Dichter J. Mayerhofer, dessen Verhältniß zu Schubert noch zur Sprache kommen wird, zwei Sonette mit der Ueberschrift: „Andenken an M., den Dichter". Es scheint übrigens, daß Senn nicht schon im Convict, sondern erst später bei Spaun oder Schober Schuberts nähere Bekanntschaft gemacht hat.

Das musikalische Treiben im Convict gestaltete sich damals zu einem ungewöhnlich belebten.

Dr. Josef Hauer (Fabriksarzt „in der Oed"), der im Jahre 1816 in dasselbe eintrat, spricht sich darüber folgendermaßen aus: [1])

„Mir war Schubert, mit dem ich aber erst um das Jahr 1825 persönlich bekannt wurde, sehr zugethan. Ich weiß nicht, ob diese Geneigtheit meiner musikalischen Befähigung oder vielmehr dem Umstande zuzuschreiben war, daß ich auch im Stadtconvict als Sängerknabe meine Bildung erhielt. Denn hier war die praktische Schule für Schubert. Tagtäglich wurden da des Abends Sinfonien, Quartette und Gesangsstücke aufgeführt. Dazu kam noch die Mitwirkung in der classischen Kirchenmusik. Ich erinnere mich, daß ich daselbst

[1]) In einem an mich gerichteten Schreiben.

noch Ouverturen und Sinfonieen von Schubert vorfand, die wir aufzuführen verſuchten, wobei mir einzelne Stimmen als Schuberts Handſchrift vorgewieſen wurden. Ich ſelbſt ſchrieb mir einen Band ſeiner Lieder ab, unter denen einige waren, die ich in ſpäteren Jahren weder geſtochen noch geſchrieben wieder vorfand. Leider iſt dieß alles verloren."

In einem Aufſatz Kenners [1]) findet ſich ebenfalls eine darauf Bezug habende Stelle. Da heißt es: „In dem Clavierzimmer übten ſich nach dem Mittageſſen in freier Zeit Albert Stadler, ſelbſt Componiſt, und Anton Holzapfel, ſein Claſſengenoſſe, im Vortrag Beethoven'ſcher und Zumſteg'ſcher Compoſitionen, wobei ich das ganze Publicum vorſtellte, denn das Locale war nicht geheizt und daher ſchauerlich kalt. Dann und wann kam auch Spaun, und nach ſeinem Austritt aus dem Convict auch Schubert dazu. Stadler ſchlug das Clavier, Holzapfel ſang, hie und da ſetzte ſich Schubert an den Flügel." Leopold Ebner lernte den Componiſten erſt kennen, nachdem dieſer das Convict ſchon verlaſſen hatte; denn Schubert kam noch ein Paar Jahre hindurch von Zeit zu Zeit in die Anſtalt, um ſeine Freunde zu beſuchen und mit ihnen neue Lieder, Clavierſtücke u. ſ. w. durchzumachen." — Holzapfel und Stadler wirkten auch häufig in Vater Schuberts „Hausmuſiken" mit. Im Convictsorcheſter ſpielte Holzapfel das Cello, Kleindl und Spaun die Violine; Senn blies das Horn und Randhartinger bearbeitete die Pauke.

Daß Franz während der Convictszeit, wenigſtens was die materiellen Bedürfniſſe anbelangt, nicht auf Roſen gebettet war, ergibt ſich aus dem folgenden, vom 24. November

[1]) Wurde mir von Herrn Stadler mitgetheilt.

1812 datirten, an einen seinen Brüder (wahrscheinlich an Ferdinand) gerichteten Schreiben [1]), welches durch seinen gemüthlich derben Inhalt zur Charakteristik des damals in das 16. Lebensjahr eingetretenen Jünglings immerhin Einiges beiträgt. Die Herzensergießung des armen Convictszöglings läuft in die folgende Bitte aus:

„Gleich heraus damit, was mir am Herzen liegt, und so komme ich eher zu meinem Zwecke, und Du wirst nicht durch liebe Umschweife lang aufgehalten. Schon lange habe ich über meine Lage nachgedacht und gefunden, daß sie im Ganzen genommen zwar gut sei, aber noch hie und da verbessert werden könnte; Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein Paar Aepfel essen möchte, umsomehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle nach $8\frac{1}{2}$ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim T—, was soll ich dann die übrige Zeit thun?

„Die auf dich hoffen, werden nicht zu Schanden werden. Matthäus Cap. 2, V. 4." So dachte auch ich. — Was wär's denn auch, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen ließest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte Apostels Matthäus, der da spricht: „Wer zwei Röcke hat, der gebe

[1]) Abgedruckt in Ferdinand Schubert's Aufsätzen: „Reliquien". (Neue Zeitschrift für Musik Jahrg. 1839.)

einen den Armen. „Indeſſen wünſche ich, daß Du der Stimme Gehör geben mögeſt, die Dir unaufhörlich zuruft,

Deines
Dich liebenden, armen hoffenden,
und nochmals armen Bruders Franz
zu erinnern.“

Mit dem väterlichen Hauſe blieb er während der Zeit ſeines Aufenthaltes im Convicte dadurch in Berührung, daß an Ferialtagen die von ihm componirten Streichquartette, oft unmittelbar nach ihrem Entſtehen, in den dort üblichen Quartett-Uebungen [1]) der Reihe nach aufgeführt wurden. Der alte Schubert pflegte dabei das Cello, Ferdinand die erſte, Ignaz die zweite Violine und Franz die Viola zu ſpielen. Da war nun der Jüngſte unter Allen der Empfindlichſte. Fiel wo immer ein Fehler vor, und war er noch ſo klein, ſo ſah er dem Fehlenden ernſthaft, zuweilen auch lächelnd ins Geſicht; fehlte der Vater, ſo ging er beim erſten Mal darüber hinaus; wiederholte ſich aber der Fehler, ſo ſagte er ganz ſchüchtern und lächelnd: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt ſein,“ welche Belehrung dann ohne Widerrede hingenommen wurde. Den Mitſpielenden gewährten dieſe Uebungen große Genüſſe, dem Componiſten aber den Vortheil, ſich von der Wirkung, die ſeine Compoſitionen auf die Ausübenden und Zuhörenden hervorbrachten, ſogleich zu überzeugen.

In der Ferienzeit pflegte Franz auch das Theater zu beſuchen. Von den damals gegebenen Opern intereſſirte ihn ganz beſonders Weigl's „Schweizerfamilie“, die erſte Oper,

[1]) Dieſe fanden gewöhnlich an den Sonntagen Nachmittags ſtatt.

die er überhaupt hörte, und in welcher Vogl und die Milder[1]) ſangen; dann Cherubini's „Medea", Boildieu's „Johann von Paris", „Aſchenbrödl" von Iſouard, ganz beſonders aber Gluck's „Iphigenia auf Tauris", in welcher die oben genannten Künſtler ebenfalls Vorzügliches leiſteten. Dieſe letztere Oper verſetzte ihn jedesmal in Entzücken und er zog ſie, ihrer edlen Einfachheit und Erhabenheit wegen ſchließlich allen übrigen Opern vor[2]).

Dieſer Theaterbeſuch erklärt auch einigermaßen die Thatſache, daß der geniale Jüngling ſich alsbald mit ſtaunens-

[1]) Anna Milder wurde am 31. December 1785 in Conſtantinopel geboren, wo ihr Vater (Felix), ein geborner Salzburger, bei dem öſterr. Geſandten Baron Herbert als Conditor in Dienſten ſtand. Um 1790 verließ die Familie Conſtantinopel, und begab ſich zunächſt nach Bukareſt, dann aber, nach Ausbruch des Krieges zwiſchen Oeſterreich und der Pforte, nach Peſt und endlich nach Wien. Daſelbſt erhielt Anna von dem Dorfſchulmeiſter Tull in Hütteldorf die erſte Anleitung im Geſang; ſpäter übernahm S. Neukomm (aus Salzburg) ihre weitere Ausbildung, und machte ſie auch mit ſeinem Lehrer J. Haydn bekannt. Durch Schikaneder zum Auftreten auf der Bühne beſtimmt, ſang ſie 1803 zuerſt die Rolle der Juno in Süßmayer's „Spiegel von Arkadien" mit großem Beifall. Cherubini componirte für ſie die „Faniska", Beethoven den „Fidelio", Weigl das „Waiſenhaus" und „die Schweizerfamilie". Im Jahre 1810 verheirathete ſie ſich mit dem Juwelier Hauptmann in München; 1812 unternahm ſie ihre erſte Kunſtreiſe und 1816 trat ſie in ein feſtes Engagement in Berlin, welches bis 1829 währte. Von dieſer Zeit an ſang ſie nur noch in Concerten in verſchiedenen großen Städten; ſo in Wien noch im Jahre 1836, wo ſie Schubert's Lied „Hermann und Thusnelda" vortrug. Während ihres Aufenthaltes in Berlin ſtand ſie mit Schubert in brieflichem Verkehr, deſſen noch erwähnt werden wird. „Suleikas (zweiter) Geſang" iſt ihr gewidmet, und das Lied „Der Hirt auf dem Felſen" über ihre Beſtellung von Schubert componirt. Milder ſtarb im Jahre 1838 in Berlin.

[2]) Aus J. Spaun's Aufzeichnungen.

werther Sicherheit in dramatisch-musikalischen Arbeiten versuchte, wie denn bereits im Jahre 1813 von ihm die Composition der Zauberoper von Kotzebue: „Des Teufels Lustschloß" in Angriff genommen und im Jahre 1814 vollendet wurde, im Jahre 1815 aber mehrere Opern und Singspiele entstanden, von welchen an geeigneter Stelle die Rede sein wird.

Unter jenen Männern, welche auf Schubert's musikalische Bildung von Einfluß waren (wenn überhaupt bei Schubert von einem andern als etwa Beethoven'schen Einfluß die Rede sein kann), muß der damalige k. k. Hofcapellmeister Anton Salieri in erster Reihe genannt werden, da er es war, der das seltene Talent des Convictszöglings zuerst erkannte und ihm mehrere Jahre hindurch in der Composition Unterricht ertheilte. Aufmerksam gemacht durch das Lied: „Hagar's Klage" und einige Streichquartette, übergab er den jungen Componisten dem Musikdirector Ruczicka zur Unterweisung im Generalbaß. Als aber die Lectionen begannen, wiederholte sich das schon früher vorgekommene Schauspiel: Der Lehrer erklärte nämlich, daß sein Schüler schon Alles wisse. „Der," sagte er, „hat's vom lieben Gott gelernt." Die Folge davon war, daß sich Salieri seiner noch wärmer annahm und bald darauf die weitere Ausbildung dieses ungewöhnlichen Talentes selbst zu leiten begann. Da Salieri in Schubert's Lehrjahren die hervorragendste Rolle spielt, so möge ein kurzer Lebensabriß desselben hier seine Stelle finden und sein Verhältniß zu Schubert näher beleuchtet werden.

Salieri (Antonio), im J. 1750 in der venetianischen Stadt und Festung Legnago geboren, war der Sohn eines wohlhabenden Kaufmannes, der ihn frühzeitig die lateinischen

Schulen beſuchen und durch den älteſten Sohn Franz in der Muſik unterrichten ließ [1]). Im ſechszehnten Jahre traf ihn das traurige Schickſal, eine vater- und mutterloſe Waiſe zu werden. Ein Freund ſeiner Familie, Giovanni Mocenigo, nahm ihn zu ſich nach Venedig, wo er die begonnenen Studien mit neuem Eifer fortſetzte. So fand ihn der k. k. Hof- und Kammercapellmeiſter Florian Gaßmann [2]), der nach Venedig gekommen war, um für die Fenice eine neue Oper zu componiren. Er nahm ihn gleichſam an Kindesſtatt an und wurde für die ganze Dauer ſeines Lebens ſein Freund und Wohlthäter. An Gaßmann's Seite fuhr Salieri am 15. Juni 1766 in Wien's Mauern ein, die beinahe ſechs Decennien ſpäter ihm die letzte Ruheſtätte gewähren ſollten.

---

[1]) Ignaz Moſel: „Leben Salieris".

[2]) Gaßmann (Florian Leopold), geb. 1729 zu Brüx in Böhmen, zeichnete ſich als zwölfjähriger Knabe durch Geſang und Harfenſpiel aus. Um dem Krämerſtand zu entgehen, wozu ihn ſein Vater beſtimmt hatte, entfloh er in ſeinem dreizehnten Jahre aus dem väterlichen Hauſe, ging nach Carlsbad, wo er ſich als Muſikant in kurzer Zeit viel Geld verdiente, von da nach Venedig, um bei Pater Martini Muſikunterricht zu nehmen. Nach zwei Jahren wurde er Organiſt in einem Nonnenkloſter, und bald bemühten ſich Kirchen und Theater um ſeine Compoſitionen. 1763 folgte er einem Rufe nach Wien als Balletcomponiſt. 1766 kehrte er mit Bewilligung des Kaiſers, der ihn zum Hof- und Kammerorganiſten ernannt hatte, nach Venedig zurück, um daſelbſt — und auch in Mailand — ſeine Opern aufzuführen. Von Venedig nahm er den jungen Salieri mit ſich nach Wien. Im Jahre 1771 wurde er (nach Reuter's Tod) Hofcapellmeiſter, und 1772 ſtiftete er in Wien die (noch beſtehende) Witwencaſſe für inländiſche Tonkünſtler. G. ſtarb in Folge eines Sturzes vom Wagen 1772 in Italien. Von ſeinen Kirchencompoſitionen pflegte auch Mozart mit Achtung zu ſprechen.

Da ging es nun an ein eifriges Lernen. Gaßmann nahm mit ihm die contrapunctiſchen Studien nach Joh. Joſ. Fux's [1]) „gradus ad Parnassum“ vor; ein anderer Lehrmeiſter unterrichtete ihn — allerdings mit kläglichem Erfolg — im Deutſchen und Franzöſiſchen; lateiniſche und italieniſche Poeſie, Declamation, Rhythmik und Proſodie bildeten die übrigen Lerngegenſtände. So ausgerüſtet wurde er Kaiſer Joſef II. vorgeſtellt, wirkte ſofort in der kaiſerlichen Kammermuſik mit und beſchäftigte ſich alsbald mit der Compoſition von Geſangs- und Inſtrumentalſtücken, ſo wie von Kirchenmuſik jeder Gattung. Im J. 1770 componirte er ſeine erſte Oper: „Le donne letterate“, die ſich großen Beifalls erfreute. Dieſer folgten in den nächſten ſechs Jahren ein Dutzend anderer Opern und Operetten. Im J. 1778 ging er auf einige Zeit nach Italien, wo er für die Theater in Venedig, Mailand und Rom abermals fünf Opern von Stapel ließ. Im J. 1781 ſchrieb er im Auftrag des Kaiſers die deutſche Oper: „Der Rauchfangkehrer“, welche glänzenden Erfolg hatte. Auf Gluck's Empfehlung componirte er nun auch für Paris mehrere Dramen, die er daſelbſt perſönlich zur Aufführung brachte. Unter dieſen gilt „Tarare,“ ſpäter als „Axur König von Ormus,“ für die italieniſche Bühne umgearbeitet und gar bald eine Zierde aller deutſchen Theater, für ſein Meiſterſtück. Es war dies eben jene Oper, welche auch Schubert's Beifall hatte.

---

[1]) Fux, geb. 1660 in Ober-Steiermark, wurde 1715 Hofcapellmeiſter. Er ſchrieb Kirchen-, Kammer- und dramatiſche Muſik, und iſt Verfaſſer des gradus ad Parnassum. Er ſtarb zu Wien 1741.

Nach dem Tode des Hofcapellmeisters Bono[1]) rückte Salieri auf dessen Posten vor, dem er nun bis an sein Lebensende mit größtem Eifer vorstand. Im J. 1789 dispensirte ihn Kaiser Leopold II. von der Operndirection, die sofort dem Capellmeister Weigl übertragen wurde. Mit erneuertem Eifer warf er sich wieder auf die Composition von Opern, Cantaten, Gesangstücken, Kirchenmusik, Sinfonien, Concertstücken u. s. w. Am 16. Juni 1816 feierte er sein 50jähriges Dienstjubiläum, an welchem auch Franz Schubert Antheil nahm und wovon noch ausführlich die Rede sein wird.

Von nun an trat er nicht mehr als schaffender Meister öffentlich auf, da er wohl fühlte, wie weit der Zeitgeschmack von jenem abzuweichen begann, den er für den einzig richtigen gehalten hatte. In seiner Eigenschaft als Vicepräses des Institutes der Tonkünstler[2]) (dessen Präses im J. 1818 Graf Kuefstein, später Graf Moriz Dietrichstein war), dann als Oberleiter der Singschule, womit von der Gesellschaft der Musikfreunde der Grund zur Errichtung des vaterländischen Conservatoriums gelegt wurde, hatte er noch immer ein reiches Feld der Thätigkeit vor sich, und es war ihm in der That eine Art Befriedigung, mehrere Male in der Woche in den Vormittagsstunden jungen Talenten beiderlei Geschlechtes unentgeltlichen Unterricht im Gesang, Generalbaß und in der Composition zu ertheilen.

---

[1]) Bono, Hofcapellmeister, geboren 1710 zu Wien, gestorben daselbst 1788.

[2]) Secretär des Institutes war im Jahre 1824 der Vice-Hofcapellmeister Eybler, der nach Salieri's Pensionirung Hofcapellmeister wurde.

Seit seinem Eintritt in das siebenzigste Lebensjahr kränklich, bat er im Jahre 1824 um seine Pensionirung und starb am 7. Mai 1825 in Wien, wo er auch begraben liegt.

Salieri galt bei seinen Zeitgenossen nicht nur als ein fleißiger [1]), melodienreicher, warm fühlender und tiefdenkender Meister, sondern auch als ein höchst liebenswürdiger Mensch. Freundlich, gefällig, wohlwollend, lebensfroh, witzig, unerschöpflich in Anecdoten und Citaten, ein feines, niedlich gebautes Männchen, mit feurig blitzenden Augen, gebräunter Hautfarbe, immer nett und reinlich, lebhaften Temperamentes, leicht aufbrausend, aber ebenso leicht auch zu versöhnen, — so schildert ihn Hofrath Friedrich v. Rochlitz [2]), der im Jahre 1822 mit ihm in Wien zusammenkam. Die deutsche Sprache erlernte er nie; im Feuer der Rede warf er französische und italienische Wörter dazwischen und pflegte sich damit zu entschuldigen, daß er erst seit 50 Jahren sich in Deutschland aufhalte.

Salieri wohnte im Innern der Stadt, Seilergasse im eigenen Hause. Dahin wanderte nun (in den Jahren 1813 bis 1817) der junge Schubert, die Notenhefte unter dem Arm, um dem Maestro seine Ausarbeitungen vorzulegen und von diesem die Instructionen zu empfangen, wie er es zu machen

---

[1]) Er schrieb an 40 Opern, 12 Oratorien, Cantaten, Messen, ein Requiem, 4 Concerte für verschiedene Instrumente, eine Sinfonie (1776), Ouverturen, Serenaden, Ballet-Musik, endlich dramatische Musik in tragischem, tragikomischem, heroischem, heroisch-komischem und „akademischem" Styl.

[2]) In dem Buch: „Für Freunde der Tonkunst", Leipzig 1832, IV. Bd. — Mozart gegenüber, dessen Ueberlegenheit S. instinctartig fühlte, war er übrigens schlau und intriguant genug, um sein Emporkommen im Stillen zu hindern. (O. Jahn „Mozart" III. Bd., S. 61 u. f. f.)

habe, wenn er ein guter Componiſt werden wolle [1]). Salieri war mit Schuberts Compoſitionsweiſe und namentlich mit den dichteriſchen Vorwürfen, die dieſer ſich wählte, um ſie in Muſik zu ſetzen, nicht ganz einverſtanden; er verlangte, daß Franz von ſeinen Verſuchen, Göthe'ſche und Schiller'ſche Verſe zu componiren, ablaſſe, mit ſeinen Melodien haushalte, bis er reifer ſein werde, und ſich dafür an italieniſchen Stanzen übe [2]); er anerkannte aber das außerordentliche Talent ſeines Schülers, und als ihn dieſer wieder einmal mit verſchiedenen Compoſitionen überraſcht hatte [3]), rief er aus: „Der kann doch alles; er iſt ein Genie! Er componirt Lieder, Meſſen, Opern, Streichquartette, kurz Alles, was man will." Welch freudigen Stolz er über Schubert's erſte Meſſe (in F) empfunden, wird zur Stelle erwähnt werden.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß Schubert aus Salieri's Unterricht jenen Nutzen gezogen hat, welchen jeder hochbegabte Schüler aus den praktiſchen Andeutungen eines in der muſikaliſchen Kunſt ſeit einem halben Jahrhundert

---

[1]) Damals ſchon konnte man, wenn Salieri's Unterricht vor abgelaufener Stunde beendet war, den genialen einen „guten Tropfen" liebenden Schüler in eine, der Behauſung des Hofcapellmeiſters ganz nahe gelegene Weinhandlung hineinſchlüpfen ſehen, wo er in Geſellſchaft eines ehemaligen Geſpielen Franz Doppler (der mir dies mittheilte) manch Stündchen vertrank und verplauderte.

[2]) Die Compoſition einer ſolchen Stanze beſitzt A. Stadler in Wien. Sie trägt das Datum 1813.

[3]) Als Curioſum dieſer Art theilte mir Herr Joſef Hüttenbrenner mit, daß Schubert, nachdem ihm Salieri geſagt hatte, er könne nun ſchon eine Oper ſchreiben, von dem Unterricht mehrere Wochen weggeblieben ſei, und ſodann dem überraſchten Meiſter die fertige Partitur von „des Teufels Luſtſchloß" (1813—1814) zur Durchſicht vorgelegt habe.

herangebildeten und ſelbſtſchaffenden Meiſters immerdar ſchöpfen wird. Aber die Geiſtes- und Geſchmacksrichtung des durch und durch an den Traditionen der alt-italieniſchen Schule feſthaltenden Lehrers und jene ſeines Schülers, der, von dem Schwung ſeiner Phantaſie hingeriſſen, bereits anfing, das beflügelte Rößlein im Land der Romantik zu tummeln, war eine ſo total verſchiedene, daß an ein längeres Zuſammengehen Beider nicht zu denken war. Schubert vertraute ſchon der eigenen Kraft; ihm lag der Weg klar vor Augen, den er zu wandeln hatte, um ſeine Miſſion zu erfüllen, und von Salieri hatte er eben ſo wenig mehr zu lernen, als vor ihm Beethoven, der ja auch einige Zeit dahin in die Schule gegangen war, um dramatiſche Muſik zu ſtudiren [1]). Es iſt daher ganz gleichgültig, aus welchem der verſchiedenen Anläſſe, die von Zeitgenoſſen angegeben werden, Schubert ſich von dem alten Maeſtro plötzlich losgeſagt hat [2]); der Bruch war unvermeidlich und die ganz natürliche Folge von Schubert's in den rieſigſten Sätzen fortſtürmender muſikaliſcher

[1]) Bekanntlich ſagten Albrechtsberger, bei welchem Beethoven Generalbaß, und Salieri, bei dem er das Opernfach ſtudirt hatte, von ihrem Zögling, er werde zu ſeinem Schaden ſpäter lernen, was er ſich geweigert, auf ihr Wort zu glauben.

[2]) So führt z. B. Herr Doppler (Geſchäftsführer der Muſikalien-Verlags-Handlung Spina) als Hauptmotiv von Schubert's Bruch mit Salieri das Factum an, daß letzterer in der Schubert'ſchen B-Meſſe alle Stellen durchſtrich und corrigirte, die an Haydn oder Mozart erinnerten. Schubert ſei mit der corrigirten Meſſe zu ihm (Doppler) gekommen, habe ſie zornig auf den Tiſch geworfen und erklärt, er wolle nun von Salieri nichts mehr wiſſen. — Andere meinen wieder, die Anforderung an Sch, italieniſche Stanzen zu compouiren, habe dieſen aus S's. Nähe vertrieben.

Entwicklung. Des Schülers dankbares Gemüth hielt übrigens das Andenken des Lehrers bis an sein Lebensende hoch in Ehren, was auch einige Aufzeichnungen in dem Tagebuch und das zu Ehren der Jubelfeier, von Schubert selbst verfaßte Festgedicht bezeugen.

Was Schubert's musikalische Thätigkeit anbelangt, so fallen in das Jahr 1813 die Anfänge einer Oper, eine Sinfonie, eine Cantate, wenige Lieder und eine unverhältnißmäßig große Anzahl mehrstimmiger canonartiger Gesänge.

Die Sinfonie in D, die erste der von Schubert ganz oder zum Theil vollendeten acht Sinfonien [1]), sollte die Namens- oder Geburtstagsfeier des Convicts-Directors Innocenz Lang verherrlichen, und wurde von Zöglingen der Anstalt aufgeführt. Sie besteht aus vier Sätzen [2]) und ist noch unverkennbar im Stil der älteren Meister gehalten. — Die Cantate enthält nur ein Terzett (für 2 Tenore und 1 Baß) „Zur Namensfeier des Vaters, die Worte gedichtet und mit Guitarrebegleitung componirt von F. Schubert am 27. September 1813". Das Terzett, ein einfach melodiöser Gesang, beginnt mit einem kurzen Andante (A-dur $\frac{4}{8}$) und schließt bewegter mit einem Allegretto ($\frac{2}{4}$), das den eigentlichen

---

[1]) Ferdinand Schubert erwähnt auch der Skizze einer neunten, die er 1846 an Mendelssohn übergeben haben will.

[2]) Einleitung (Adagio) und Allegro vivace $\frac{4}{4}$, Andante G-Dur $\frac{3}{4}$, Menuett und Trio (Allegro D-Dur), Finale (Allegro vivace D-Dur $\frac{4}{4}$). — Das Manuscript mit dem Datum 28. Oct. 1813 besitzt Dr. Schneider in Wien. Am Schluß der Partitur stehen die Worte: Finis et fine.

Glückswunſch des Sohnes enthält[1]). — Die Canons, zumeiſt auf Gedichtfragmente von Schiller componirt, ſind als Studien in dieſer Form, vielleicht auch für die Kameraden im Convict geſchrieben [2]). Sie ſind faſt durchweg dreiſtimmig und von Männerſtimmen vorzutragen. Ein ſchöner Geſang iſt das (nicht canonartige) Terzett: „Todtengräberlied" von Hölty

---

[1]) Das Schubertſche Gedicht lautet:

(Andante) Ertöne Leyer
Zur Feſtesfeier.
Apollo ſteig hernieder,
Begeiſtre unſere Lieder.

(Allegretto) Lange lebe unſer Vater Franz,
Lange währe ſeiner Tage Chor
Und in ewig ſchönem Flor
Blühe ſeines Lebens Kranz.

Wonnelachend umſchwebe die Freude
Seines zürnenden Glückes Lauf,
Immer getrennt vom trauerndem Leide
Nehm' ihn Eliſiums Schatten auf.
Endlos wiedertöne holde Leyer —
Bringt des Jahres Raum die Zeit zurück —
Sanft und ſchön an dieſes Tages Feier
Ewig währe Vater Franzen's Glück.

Das Antograf des Terzettes mit der Aufſchrift: „Auf die Namensfeier meines Vaters, 27. Sept. 1813", beſitzt Dr. Schneider, beßgleichen ein zweites: „Namensfeyer" betitelt (27. Sept. 1815), beſtehend aus einem Geſangsſtück: „Du Erhabener" u. ſ. w. (Adagio Es-Dur).

[2]) Die große Anzahl dieſer nacheinander entſtandenen Canons erinnert an Mozart, der an Einem Tag (2. Sept. 1788) deren zehn niederſchrieb. (O. Jahn „Mozart" III. Bd.) — Das Gedicht von Schiller: „Eliſium" iſt für dieſe Canons hauptſächlich ausgebeutet, und zwar die 1., 2., 4. und letzte Strophe.

(für 2 Sop. und 1 Baß). Auch Streichquartette, drei Kyrie, drei Menuette mit Trio's für Orcheſter, die dritte „Clavierfantaſie," eine Fuge für Clavier [1]) und ein Octett [2]) für Blasinſtrumente gehören dieſer Zeit an.

Und hier endet bereits die erſte Periode von Schubert's eben ſo kurzer als fruchtbarer Künſtlerlaufbahn. Es iſt dies eine Zeit raſtloſen, faſt unbewußten Schaffens, in welcher der kaum noch an das Jünglingsalter herangereifte Knabe, einerſeits dem reichen Spiel ſeiner Fantaſie ſich überlaſſend, anderſeits immerhin noch an den Formen der vorausgegangenen Meiſterwerke feſthaltend, in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen vorwiegend Zwittergebilde zu Tage förderte, die allerdings auf eine ungewöhnliche Begabung ſchließen laſſen, während in einigen ſeiner Lieder die Eigenthümlichkeit ſeines Genius ſchon prägnanter zu Tage tritt.

Die nächſtfolgenden Jahre dürfen inſoferne mit dem Namen „Schuberts Lernjahre" bezeichnet werden, als er bei Salieri ſiſtematiſchen Unterricht in der Compoſitionslehre nahm, und ſich nebenbei mit gewohnter Rührigkeit in den verſchiedenſten Muſikgattungen als ſchaffender Künſtler verſuchte. Dieſe Lernzeit läßt ſich allerdings nicht mit der ſtrengen Zucht vergleichen, unter welcher andere große Meiſter — wie beiſpielsweiſe Mozart und Mendelsſohn — geſtanden und

---

[1]) Das Autograf derſelben beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner in Wien.

[2]) Das Octett mit dem Datum 19. Sept. iſt für Clarinette, Fagott, Trompete und Horn geſchrieben, und in Ferd. Schubert's Verzeichniß als „Franz Schubert's Leichenfeier" eingetragen. Vielleicht hatte es einen Bezug zu dem Leichenbegängniß von Schubert's Mutter. Dieſe Compoſition iſt mir nie zu Geſicht gekommen.

durch eine Reihe von Jahren in ſtetem methodiſchem Fortſchreiten ihre Geiſteskraft harmoniſch entwickelt haben; Schubert's wunderbar raſche Entfaltung erinnert vielmehr an das Voranſtürmen ihm verwandterer Geiſter, wie Beethoven und Schumann; — anderſeits widerlegt aber die verbürgte Thatſache, daß Schubert damals ſchon, und nach ſeinem eigenen Zeugniß auch ſpäter in der Inſtrumentalmuſik dem Studium anerkannter Meiſterwerke mit allem Eifer obgelegen habe, den vielverbreiteten Glauben, daß er im Grund' nie etwas Rechtes gelernt habe und nur als ein höchſt genialer Naturaliſt anzuſehen ſei. Im Lied trat allerdings in früheſter Zeit ſchon eine ſo vollendete Meiſterſchaft und Originalität zu Tage, daß Schuberts künſtleriſche Erſcheinung nach dieſer Seite hin geradezu ohne Gleichen iſt.

II.

(1814.)

Schubert's Aufenthalt im Convict währte vom October 1808 bis zu Ende desſelben Monats 1813, mithin volle fünf Jahre. In dem Stimmorgan des nun bald ſiebenzehnjährigen Jünglings war nämlich um dieſe Zeit jene Wandelung eingetreten, welche man mit „Mutiren" der Stimme zu bezeichnen pflegt, und er konnte demnach als Sängerknabe nicht mehr verwendet werden. Franz hätte zwar ſeine Studien daſelbſt noch über die erſte Humanitätsclaſſe hinaus fortſetzen können, denn der Kaiſer, welcher von dem Verhalten der Convictszöglinge fortan auf das genaueſte unterrichtet war, geſtattete ſein ferneres Verbleiben darin[1]); er hatte aber keine Luſt noch weiter zu ſtudiren, zumal er ſich einer Wieder-

[1]) Dies geſchah mit Entſchließung vom 21. Oct. 1813 unter der Bedingung, daß er die 2. Fortgangsclaſſe während der Ferialzeit verbeſſere, daher die Prüfung wiederhole. In dieſem Falle ſollte ihm ein ſogenannter Mervelds'ſcher Stiftplatz verliehen werden. (Nach einer Mittheilung des Herrn Ferd. Luib.) — Die Behauptung eines nahen Freundes Schubert's, daß dieſer aus dem Convict entwichen ſei, wird von anderen Zeitgenoſſen, namentlich auch von A. Stadler als irrig bezeichnet.

holungsprüfung hätte unterziehen müſſen, und verließ die Anſtalt, um zunächſt in das väterliche Haus zurückzukehren [1]).

Nach einer Angabe Ferdinand Schubert's [2]) war die Aufforderung zum Militärdienſt, nach einer anderen Verſion aber das Beſtreben des Vaters, ihn vom Componiren abzuhalten und einer anderen Beſchäftigung zuzuführen, die Urſache, daß Franz ſich längere Zeit hindurch dem Lehrfach widmen mußte. Während des Schuljahres 1813—1814 ſtudirte er zu dieſem Ende bei St. Anna Pädagogik und übernahm ſodann in des Vaters Schule das Amt eines Gehülfen in der Vorbereitungsclaſſe (ABC-Schule), das er nun durch drei Jahre zwar mit innerlichem Widerſtreben, aber trotzdem mit Pflichttreue und einem Eifer verſah, der ſich mitunter, wenn er es mit einem ſtörrigen Kinde zu thun hatte, zu Ungeduld und Jähzorn ſteigerte [3]).

Um ſo erſtaunlicher erſcheint ſeine Productivität, namentlich im Jahr 1815. Schon im Beginn des Pädagogenthums fand er Gelegenheit, ſich durch eine Kirchencompoſition hervorzuthun, die ſeinen Namen in weiteren Kreiſen bekannt machte und ihm die Anerkennung ſeiner muſikaliſchen Freunde, insbeſondere ſeines Lehrers Salieri, in hohem Grad eintrug. Es war dies die Meſſe in F, welche er zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche ſchrieb, und deren Aufführung (am erſten Sonntag nach dem There-

[1]) Der Tag ſeines Austrittes liegt zwiſchen dem 26. October und dem 6. November 1813.

[2]) In den Aufſätzen: „Aus Franz Sch's Leben".

[3]) Seine Schweſter Thereſe theilte mir mit, daß Franz in der Schule ſtrenge und jähzornig geweſen ſei, und die Kinder oft in handgreiflicher Weiſe beſtraft habe.

ſentag) er unter Mitwirkung Joſef Mayſeder's an der erſten Violine in Perſon dirigirte. Die Sopranpartie ſang Thereſe Grob[1]), eine Lieblingsſängerin des Componiſten und

[1]) Thereſe Grob war die Tochter des (um jene Zeit 1814 ſchon verſtorbenen) Heinrich Grob und ſeiner Frau Thereſe, welch letztere im Lichtenthal ein Seidenfabriksgeſchäft beſaß. Schubert kam in dieſes Haus nach ſeinem Austritt aus dem Convict, ohne Zweifel angezogen durch die ſchöne Stimme des Mädchens Thereſe (damals beiläufig 15 Jahre alt) und das muſikaliſche Talent ihres Bruders Heinrich, der Violoncell und beſonders gut Clavier ſpielte. Für Thereſe, deren glockenreine Stimme bis in das hohe D reichte, ſchrieb Schubert ein Tantum ergo und ein Salve regina. Heinrich G. dirigirte zu Schubert's Zeiten (und auch ſpäter noch) mitunter die Kirchenmuſik auf dem Lichtenthaler Chor, während Schubert ſich gewöhnlich unten in der Kirche aufhielt, um die Muſik beſſer zu hören. Selbſtverſtändlich wurde in dieſem Familienkreis viel muſicirt, und namentlich auch Schubert's Meſſen für die Aufführungen im Lichtenthal, in Grinzing, Heiligenſtadt u. ſ. w. unter des Componiſten Leitung einſtudirt. Schubert, der daſelbſt wie ein Kind des Hauſes aufgenommen war, brachte ſeine Lieder mit (das erſte, welches Thereſe zu Geſicht bekam, war jenes: „Süße heilige Natur") und ſchrieb unter anderem auch für ſeinen Freund Heinrich G. (im Oct. 1816) ein „Adagio et Rondo concertant pour le Pianoforte avec accompagnement de Violine, Viola et Cello (im Beſitz des Herrn Spina). Sein Verkehr mit dem Grob'ſchen Haus dauerte bis beiläufig zum Jahr 1820, um welche Zeit Thereſe ſich verheirathete und der Tondichter in andere Kreiſe hineingezogen wurde. Um das Jahr 1837 überſiedelte Heinrich Grob mit ſeinem Geſchäft in die innere Stadt, wo es ſeit ſeinem im Jahr 1855 erfolgten Tod von ſeiner Witwe (einer gebornen Müllner, Holzhändlerstochter) und den zwei Söhnen derzeit noch betrieben wird. Thereſe, welcher ich dieſe Mittheilungen verdanke, ſeit mehr als zwanzig Jahren Witwe des Bäckermeiſters Bergmann, lebt noch, als eine friſche und heitere Frau, in Wien. — Die Familie Grob ſoll noch unbekannte Compoſitionen Schubert's beſitzen, deren Einſicht ich aber nicht erlangen konnte.

einer Familie angehörend, zu welcher Schubert damals und bis gegen das Jahr 1820 hin in freundschaftlichen Beziehungen stand. Salieri, hoch erfreut über die Arbeit seines Zöglings, umarmte diesen am Schluß der Aufführung, indem er ihm zurief: „Franz, du bist mein Schüler, der mir noch viele Ehre machen wird“ [1]).

Die Messe [2]) wurde bald darauf in der Augustinerkirche unter Umständen wiederholt, welche die Aufführung zu einem Familienfest gestalteten. Franz stand am Dirigentenpult, sein Bruder Ferdinand spielte die Orgel, den Sopranpart trug wieder Therese Grob vor und in die übrigen Stimmen hatten sich Freunde und Bekannte getheilt. Als regens chori fungirte Michael Holzer. Der Vater beschenkte seinen Sohn Franz nach diesem Fest mit einem fünfoctavigen Clavier [3]).

Auch ein Salve regina [4]) für Tenor, ein Lied: „Wer ist wohl groß“ mit Chor und Orchesterbegleitung, fünf Menuette und sechs Deutsche, für Streichquartett und

---

[1]) Einer Mittheilung des Herrn Doppler entnommen, welcher bei der Aufführung mitwirkte.

[2]) Wie auf dem, in Händen des Dr. Schneider in Wien befindlichen Autograf zu lesen ist, schrieb Sch. diese Messe in der Zeit vom 17. Mai bis 22. Juli 1814. Das Kyrie entstand am 17. und 18. Mai, das Gloria am 21. und 22., das Gratias vom 25.—28., das Quoniam am 28. Mai, das Credo vom 30. Mai bis 22. Juni, das Sanctus und Benedictus am 2. und 3., das Agnus Dei am 7. und das Dona nobis vom 15.—22. Juli. Die F-Messe ist nicht im Stich erschienen.

[3]) So erzählt Ferdinand Sch. in: „Aus Franz Sch's. Leben“. — Therese Grob erinnert sich nicht dieser zweiten Aufführung.

[4]) Das Autograf besitzt Dr. Schneider. Die Begleitung des Salve regina bilden Violine, Viola, Oboe, Fagott, Horn und Contrabaß.

Waldhörner geſetzt, drei Streichquartette[1]) eine mäßige Anzahl Lieder (darunter zehn auf Gedichte von Mathiſſon) fallen in dieſe Zeit. Unter den letzteren befindet ſich eines: „Auf den Sieg der Deutſchen" betitelt, ein tanzartiges unbedeutendes Strofenlied[2]) mit Begleitung von Saiteninſtrumenten, ohne Zweifel eine Gelegenheitscompoſition, die auf die glückliche Beendigung des Krieges gegen Frankreich Bezug hatte und vielleicht im Freundeskreis geſungen wurde. Endlich iſt noch einer großen vierhändigen Sonate[3]) in C-Moll zu erwähnen, welche aber unvollendet geblieben iſt.

Am 15. Mai 1814 beendete Franz die im Jahre 1813 in Angriff genommene „natürliche Zauberoper": Des Teufels Luſtſchloß[4]) in drei Acten von Kotzebue. Das Stück

---

[1]) In B- und D-Dur und in C-Moll. Jenes in B wurde in einer von Herrn Joſef Hellmesberger's Quartettproductionen im Jahre 1862 — aber mit Kürzungen und Einſchaltungen von Theilen aus anderen Quartetten — zur Aufführung gebracht, und iſt in neueſter Zeit bei Spina, der das Autograf davon beſitzt, in Stimmen im Stich erſchienen.

[2]) Die Textworte lauten:

Verſchwunden ſind die Schmerzen,
Weil aus beklemmtem Herzen
Kein Seufzer wiederhallt.
Drum jubelt hoch ihr Deutſche,
Denn die verruchte Peitſche
Hat endlich ausgeknallt.

[3]) Das Clavierſtück beſteht aus einem Adagio, einem Andante amoroso in B, einem Allegro in B und einem Adagio in Des. Das Autograf dieſer etwas ungeklärten Arbeit beſitzt Herr Statthaltereirath Albert Stadler in Wien.

[4]) Die Original-Partitur beſitzt Dr. Schneider.

iſt, ſo weit es den muſikaliſchen Theil betrifft, in gereimten Jamben geſchrieben, enthält aber viel geſprochenen Dialog.

Der Inhalt desſelben iſt folgender: Oswald Ritter von Scharfeneck hat Luitgarde, die Nichte des Grafen von Schwarzberg, da dieſer die Verbindung beider nicht zugeben wollte, heimlich aus des Oheims Schloß entführt und geheirathet. Nach längerer Abweſenheit kehrt er mit ihr in die Heimat zurück, um ſich auf ſeinem Beſitzthume niederzulaſſen. (Hier beginnt das Stück.) Die Scene ſtellt eine rauhe Gegend dar; der Wagen des Ritters iſt eben auf dem ſchlechten Wege entzwei gebrochen; Diener ſind um Luitgarde beſchäftigt, und Robert, Oswald's treuer Begleiter, eilt voraus, um für ſie und das Gefolge Unterkunft zu ſuchen, die er denn auch in einem nahen Wirthshauſe findet. Oswald und Luitgarde folgen ihm nach. Die Wirthin begrüßt die beiden Fremdlinge und läßt ſich mit ihnen in ein Geſpräch ein. Bald darauf tritt ein Bauer in die Stube, um dem Ritter kundzuthun, daß die Gegend ringsumher unter dem Banne eines Zauberſchloſſes leide, welches, dem nächtlichen Spuk nach zu urtheilen, nur des Teufels Schloß ſein könne. Oswald beſchließt, allen Warnungen zum Trotz, den Bann zu brechen, und eilt mit Robert in das Schloß. Sie treten in einen fantaſtiſch aufgeputzten, mit Statuen und einem Grabdenkmal geſchmückten Saal. Alsbald beginnt der Zauberſpuk. Eine coloſſale, aus der Erde herausreichende Hand verſetzt Robert einen Schlag und verſchwindet, worauf dieſer eine der Statuen zu Boden wirft und Oswald das Gleiche mit einer zweiten Statue verſuchen will. Dieſe aber wirft ihm ihren Handſchuh zu Füßen, den er aufhebt und mit ihr den Kampf beginnt, an welchem alsbald noch weitere vier Statuen

mit gezückten Schwertern theilnehmen. Während des Gefechtes ſteigt eine ſchwarzgekleidete Amazone vom Grabdenkmal herab und bietet dem Ritter Herz und Hand, mit dem Bedeuten, daß er ſterben müſſe, wenn er ſie nicht annehme. Oswald, eingedenk ſeiner Luitgarde, weiſt das Anerbieten zurück, worauf ein aus dem Boden herauftauchender Käfig ihn umfängt und mit ihm verſinkt. — Im zweiten Act finden wir Robert weheklagend auf der Erde liegen und nach ſeinem Gebieter rufen; zu ihm geſellt ſich Luitgarde, die den Gatten ſucht. Dieſen, der in eine gräßliche Höhle hinabgeſunken, erwartet das Blutgericht. Ein türkiſcher Marſch ertönt, welchem ein Chor der Jungfrauen folgt. Die Amazone ſucht den Ritter abermals zu überreden, aber auch diesmal widerſteht er ihren Lockungen. Da erſchallt der Ruf zur Rache; Oswald ſoll vom Felſen geſtürzt werden. Die Todtenglocke läutet, ein Trauermarſch ſpielt und die Todtenbahre wird herbeigebracht. Männer und Jungfrauen ſingen im Chor. Ein Knappe ruft Oswald zu, der Gattin zu vergeſſen; ein Sclave flüſtert ihm in's Ohr, ſich zu verſtellen und dem Wunſch der Amazone nachzukommen, da er nur ſo ſich retten könne. Der Verrath des Sclaven aber wird entdeckt und dem Ritter befohlen, zum Zeichen ſeiner Liebe für die Fürſtin den Sclaven mit dem Schwerte zu durchbohren. Er weigert ſich deſſen, und mit der Waffe, die man ihm in die Hand gegeben, bahnt er ſich den Weg auf einen Felſen. Dort von allen Seiten angegriffen und nicht mehr im Stande zu widerſtehen, wirft er die Waffe von ſich und ſtürzt ſich von der Klippe in den Abgrund.

Im dritten Act erſcheint Luitgarde, um ihren Gemahl trauernd. Robert tritt zu ihr. Da taucht aus der Erde

Oswald's Waffenrüſtung herauf. Luitgarde eilt auf dieſe zu; die Trophäe verſchwindet. Verzweifelnd an der Rettung des Gatten, befiehlt ſie Robert, in ſeine Heimat zurückzukehren und ſie hier ſterben zu laſſen. Robert aber erklärt, bei ihr ausharren zu wollen, und um ſeinen Muth zu zeigen, ſtürzt er ſich auf das in einer alten Mauer im Hintergrunde befindliche große Thor und führt gegen dasſelbe gewaltige Stöße. Das Thor ſpringt krachend auf, die Mauer bricht zuſammen und man erblickt nun auf einem Felſen den Knappen mit dem Beil, neben ihm den Block. Ein zweiter Knappe verkündet der troſtloſen Luitgarde, daß Oswald ſeit einer Stunde todt ſei. Entſchloſſen, ihrem Gatten in das Grab zu folgen, klimmt ſie auf den Felſen, legt ihr Haupt auf den Block und erwartet den Todesſtreich.

Da wird Oswald, gefeſſelt und mit verbundenen Augen, daher gebracht. Man nimmt ihm die Binde weg, und als er Luitgilden erblickt, entwindet er ſich den Armen ſeiner Häſcher, eilt auf den Felſen, ſtürzt den Henker in die Tiefe und ſchließt ſein Weib in die Arme. — Die kaum Geretteten ſehen ſich neuen Gefahren preisgegeben. Von allen Seiten ergießen ſich Waſſerſtröme und drohen, fortan anſchwellend, allem Lebenden den Untergang. — Ein Donnerſchlag und die Felſen ſtürzen zuſammen, an ihrer Stelle erſcheinen Roſenbeete, die Waſſer verlaufen ſich. Nun erſcheint Graf Schwarzberg mit Gefolge und beruhigt das vor ſeinem Anblick zurückprallende Paar mit der Erklärung, daß er ſelbſt den ganzen Zauberſpuk erſonnen und mittelſt Maſchinerien, unterirdiſcher Gänge, Vermummungen ſeiner Leute u. ſ. f. durchgeführt habe, um Oswald und ſeiner Gattin Treue auf

die Probe zu ſtellen. Da dieſe ſich ſo glänzend bewährt habe, ſo ſei ihnen auch ihr Vergehen verziehen.

Der Oper geht eine Ouverture [1]) voraus, ein raſch dahinbrauſendes charakteriſtiſches Tonſtück von unverkennbar Schubert'ſchem Gepräge. Der erſte Act beginnt mit einer Introduction, in welcher Robert und die Bedienten des Grafen Oswald beſchäftigt ſind. Im weitern Verlauf geſellen ſich einige Bauern dazu, und es entwickelt ſich ein lebhaftes Enſemble, womit dieſes erſte Muſikſtück abſchließt. Die zweite Nummer iſt ein in Strofenform gehaltenes Trinklied Robert's; dieſem folgt ein Duett zwiſchen Oswald und Luitgarde, eine Arie der letzteren, ein Quartett (Oswald, Robert, ein Bauer und die Wirthin), eine Baßarie des Bauers, ein Terzett (Oswald, Robert und die Wirthin), eine Arie der Wirthin und ein Lied Oswald's. Nach dieſem beginnt der Geiſterſpuk und ein Enſemble, an welchem ſich Oswald, Robert, eine Amazone und vier Statuen betheiligen [2]). Die Scene verwandelt ſich ſodann in den antiken Tempel mit dem Grabmal, und eine Arie Robert's ſchließt den erſten Act [3]).

---

[1]) Dieſe Ouverture wurde als Einleitung zu Schuberts Operette; „Der häusliche Krieg" (die Verſchwornen) in einem Geſellſchaftsconcerte in Wien am 1. März 1861, wahrſcheinlich zum erſten Male öffentlich aufgeführt, und iſt wohl das einzige bis jetzt bekannt gewordene Muſikſtück dieſer Oper.

[2]) Das Eingreifen der Statuen in den Geſang bezeichnet jedesmal Horn- und Poſaunenbegleitung.

[3]) Derſelbe wurde am 11. Jänner 1814 beendet.

Der zweite beginnt der Situation gemäß mit einem düsteren Vorspiel (Grave D-moll ♯). An dieses reihen sich Recitativgesänge Robert's und Luitgarden's und eine Arie des ersteren an. Aus der Ferne ertönt sanfte Musik [1]), die immer näher herankommend in einen mit dem vollen Lärmapparat türkischer Musik ausgestatteten Marsch übergeht. Jungfrauen erscheinen mit Lauten, Flöten und Cimbeln, ihren Gesang (ein Strofenlied) begleitend. Bald aber ändert sich die Situation; dem Triumphmarsch folgt ein Trauermarsch, an welchen sich der Chor der Männer und Jungfrauen anschließt. Ein Ensemblestück (Oswald, der Knappe, die Schöne, der Sclave und der Chor) beendet diesen Act [2]).

Der dritte enthält nur zwei Musikstücke: Ein Terzett (Oswald, Robert, Luitgarde) und einen Schlußchor. Vollendet wurde die Oper am 14. Mai 1814. Zu öffentlicher Aufführung ist sie nie gelangt. Schubert hat übrigens dieses Zauberspiel in demselben Jahr noch einmal componirt, und soll diese zweite Bearbeitung eben jene gewesen sein, mit welcher er seinen Lehrer Salieri überraschte [3]). Von den

---

[1]) Andante con moto F-Dur ♯, von Oboe, Clarinette, Horn und Fagott getragen.

[2]) Schubert vollendete die Composition am 16. März 1814.

[3]) Der erste Act, in der Originalpartitur 128 Seiten ausfüllend, wurde am 3. September, der dritte am 22. October 1814 bearbeitet. Inwieweit die zweite Bearbeitung sich von der ersten unterscheidet, bin ich nicht im Stande anzugeben. Die Ouverture ist bei beiden dieselbe, nur ist in die später entstandene als Mittelsatz (Largo) die Musik zum Geisterspuk aufgenommen. — Der musikalische Theil der beiden Bearbeitungen ist mir nicht näher bekannt geworden.

drei Acten ſind nur der erſte und der letzte erhalten, der zweite iſt der Vernichtung anheimgefallen [1]).

In den letzten Tagen des Jahres 1814 machte Schubert die Bekanntſchaft eines Mannes, zwiſchen welchem und ihm ſich bald darauf ein Verhältniß eigenthümlicher Art bilden und befeſtigen ſollte, welches, wenn man die beiden Perſönlichkeiten in Betracht zieht, in dieſer Weiſe kaum ſeines Gleichen gehabt hat. Jener Mann war der durch ſeine poetiſchen Leiſtungen und ſein tragiſches Lebensende bekannte Dichter Mayrhofer.

Johann Mayrhofer [2]) wurde am 3. November 1787 — mithin beinahe ein Decennium vor Schubert — in Stadt Steyr in Oberöſterreich geboren. „Aus demſelben Füllhorn", ſagt Ernſt Freih. v. Feuchtersleben, „welches jenes herrliche Land mit allen Reizen der Natur überſchüttet hat, fielen auch die Blumen auf ſeine Wege, die ſein Leben ſchmückten. Das Gefühl für die Schönheit der Welt war ſeine eigentliche Muſe, die ihn auf dem dunklen Lebenswege geleitete, ſeine erſte Erinnerung, und die ihm am längſten treu geblieben iſt. Er abſolvirte die Gymnaſialſtudien und ſodann die philoſofiſchen im Lyceum zu Linz. Auf ſeines Vaters Wunſch, der ihn zur Theologie beſtimmt hatte, trat er als Kleriker in das Stift Sct. Florian, wo er drei Jahre

[1]) Das Autograf beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner, dem es Schubert an Zahlungsſtatt einer kleinen Geldſchuld als Eigenthum überließ. Mit dem 2. Act heizten die Hausleute des Herrn Hüttenbrenner im Jahr 1848 den Zimmerofen!

[2]) Die hier folgende Schilderung Mayrhofers iſt Mittheilungen der Herren v. Feuchtersleben, Franz v. Schober und v. Gahy entnommen.

hindurch verblieb und ſich während dieſer Zeit viel mit alten Sprachen beſchäftigte, deren Kenntniß ihm in ſeinen ſpäteren Beſtrebungen ſehr zu Statten kam. Nachdem er bereits das Noviziat abgelegt hatte, entſchloß er ſich, ſeinem bisherigen Beruf zu entſagen und in Wien die Rechte zu ſtudiren, die er denn auch, Dank der ihm eigenen Beharrlichkeit, mit beſtem Erfolg abſolvirte. Hier nun war es, wo ſein Streben eine entſchiedenere Richtung und ſeine poetiſche Productionskraft lebendigere Impulſe erhielt. Dem bisher faſt ausſchließlich nach innen gewendeten, einſamen Autodidakten that ſich eine bedeutende, reiche Außenwelt auf, die, in Verbindung mit dem ihm innewohnenden Ernſt und ſittlichen Gehalt, nur Erfreuliches wirken konnte. Bald ſchloß er ſich ſtrebenden, fröhlichen und mannigfach begabten jungen Männern geſellig an, und es entwickelte ſich da eine Seite ſeines Weſens, die früher bei einer Art jugendlichen Einſiedlerthums nie recht herausgetreten war, eine gemüthliche frohe Laune von der beſten kernhaften Qualität. Sie war ein Element in der Complexion dieſer ernſten tüchtigen Natur, und iſt auch ſpäter nicht ganz von ihm gewichen, wenn ſie ſich gleich allmälig mehr verbarg und jenen minder ſchuldloſen Charakter annahm, den er ſelbſt als *kauſtiſch* zu bezeichnen pflegte. Wurde aber der Witz in ihm ſeltener, ſo wirkte er, wo er hervorbrach, nur um ſo ſchlagender."

„Das in ſeinem Nachlaß vorgefundene Gedicht „Mephiſtofeles" drückt dieſe gemüthliche Bitterkeit vollkommen aus. Es iſt die Stimmung, die einen tüchtigen Menſchen befällt, der gern mit andern des Lebens froh werden möchte, und nun ſehen muß, wie dieſe *ſich* das Leben verderben und *ihm* dazu. Für ſolche Stimmungen erfand er ſich eine Dichtungs-

form, die er „Sermone“ nannte, und worin er seine Galle über dasjenige ausließ, was an den Menschen gemein und für ihn verletzend war. Denn so derb sein Charakter auf der einen Seite, so sittlich-zart bis zum Krankhaften war sein Gemüth auf der andern. Er hatte darin eine große Aehnlichkeit mit dem Verfasser von Dia-Na-Sore Wilhelm Meyern[1]), der überhaupt auf Mayrhofer am bleibendsten einwirkte. Beide machten an die Welt und an sich selbst übertriebene Ansprüche und zerfielen dadurch mit sich und der Welt; beide waren gleich rechtlich und gleich hypochondrisch, nur daß Mayrhofer sich durch poetische Gestaltung mit den Dingen der Außenwelt eher abzufinden wußte“.

„Diesen Vorzug verdankte er ganz hauptsächlich dem Einflusse Goethe's, der ihm in jener Epoche zum größten Heile gedieh. Er lebte noch jene Zeit mit, in welcher neue Werke des Dichterfürsten erschienen und auf das Publicum wirkten. Ihm war übrigens dieser gerade damals alles, als die Welt anfing, sich vom Dichter abzuwenden, und der nicht mehr verstandene Goethe interessirte ihn mehr als der allbewunderte. Ward ihm Goethe auf diesem Wege nützlich, so war dagegen

---

[1]) Meyern (Wilhelm Friedrich), geb. 1762 zu Ansbach, studirte in Altdorf die Rechte, verlegte sich aber nebstbei auf andere Wissenschaften. Er trat als Artillerie-Lieutenant in österreichische Dienste, folgte 1807 der österreichischen Gesandtschaft nach Sicilien, in späterer Zeit jener in Rom und Madrid und wurde schließlich der Bundes-Militär-Commission in Frankfurt am Main beigegeben, wo er 1829 starb. Er galt als ein Mann von Geist und seltenen Kenntnissen, den jedoch seine Abgeschlossenheit und Unfähigkeit, auch dem äußerlichen Leben einen Werth beizulegen, verhinderten, eine entsprechende Lebensstellung einzunehmen. Sein wunderlicher Roman Dia-Na-Sore (1787—1791) fand großen Beifall.

Herders Art, Alles im Großen und Ganzen anzuſchauen und die Elemente des Weltalls in Einem Glauben und Einer Religion verſöhnend zu einigen, ſeiner Denkart am angemeſſenſten".

„Wird nun noch Feßler[1]) genannt, deſſen ahnungsvolle Betrachtungen über Muſik, Weiblichkeit, ethiſche und religiöſe Simbolik in dem Buch: „Rückblick auf meine ſiebenzigjährige Pilgerfahrt" wohl geeignet waren, den eigenen Anſichten Mayrhofer's einen gewiſſen Nimbus zu verleihen, ſo dürften die Hauptmomente angegeben ſein, welche in der erſten Bildungsperiode entſcheidend auf Mayrhofer einwirkten. Im Zug der letzten Denkreihen gelangte er dann bis zu den fabelhaften Büchern, die dem dreimal großen Hermes zugeſchrieben werden, und über deren Inhalt er ſich in den abenteuerlichſten Geſprächen ergehen konnte".

---

[1]) Feßler (Ignaz Aurelius), 1756 zu Czurendorf in Nieder-Ungarn geboren, trat 1773 in den Kapuzinerorden, und wurde 1783 Profeſſor der orientaliſchen Sprachen an der Univerſität in Lemberg. Da er zugleich Freimaurer geworden war, verließ er den Kapuzinerorden. Sein im Jahre 1787 in Lemberg aufgeführtes, als gottlos verſchrieenes Trauerſpiel nöthigte ihn zur Flucht nach Schleſien. 1791 trat er zum Proteſtantismus über, lebte dann (1796) in Berlin, wo er mit Fichte die Humanitätsgeſellſchaft ſtiftete. Im Jahre 1806 verlor er das ihm verliehene Amt eines Conſulenten für die katholiſchen Provinzen, und ging 1809 als Filoſofie-Profeſſor nach Petersburg. Des Atheismus beſchuldigt und ſofort des Dienſtes entlaſſen, überſiedelte er nach Wolsk, um daſelbſt philantropiſche Ideen zu realiſiren. 1817 wendete er ſich nach Sarepta, dem Hauptſitz der Herrenhuter, wo er in ſeiner Weiſe wirkte. 1820 wurde er Superintendent, 1833 Kirchenrath in St. Petersburg, und ſtarb daſelbſt 1839. Sein abenteuerliches Leben beſchrieb er in dem Buch: „Rückblick auf meine 70jährige Pilgerſchaft". (1826.)

Solcher Art war der wunderliche Mann, der im Jahre 1814, alſo im 27. ſeines Lebens, zu dem damals achtzehnjährigen Schubert in ein geiſtiges Verhältniß trat, das in Mayrhofers Leben den Mittelpunkt ausmachte, und mehr als alle anderen Vorkommniſſe den Dichter in ihm zur Reife brachte, — ein Verhältniß, welches, da Schubert ein muſikaliſches Genie war, in ſeiner Art eben einzig daſteht.

„Meine Bekanntſchaft mit Schubert," ſo erwähnt Mayrhofer in ſeinen Aufzeichnungen, „wurde dadurch eingeleitet, daß ihm ein Jugendfreund mein Gedicht: „Am See" zur Compoſition übergab. An des Freundes Hand betrat Schubert das Zimmer, welches wir fünf Jahre ſpäter (1819) gemeinſam bewohnen ſollten. Es war in einer düſtern Gaſſe. Haus und Gemach haben die Macht der Zeit gefühlt, die Decke ziemlich geſenkt, das Licht von einem großen gegenüberſtehenden Gebäude beſchränkt, ein überſpieltes Clavier, eine ſchmale Bücherſtelle — ſo war der Raum, welcher mit den darin zugebrachten Stunden meiner Erinnerung nicht entſchwinden wird [1]). Wie der

---

[1]) Das hier erwähnte Haus, in welchem Mayrhofer und Schubert zwei Jahre hindurch zuſammen wohnten, ſtand in der Wipplingerſtraße und trug die Nummer 420. „Der Dichter und der Tonſetzer" (wie die beiden Muſenſöhne nach dem Titel einer damals beliebten Operette von den Freunden genannt wurden) hatten ihr Zimmer im dritten Stock, und waren Miethleute der Tabaktrafikantin Sansſouci, Witwe eines franzöſiſchen Emigranten. Herr Joſef Hüttenbrenner wohnte um dieſelbe Zeit in dem nämlichen Haus (bei einem gewiſſen Irrſa) und bezog ſpäter das von M. und Sch. bewohnte Zimmer, dasſelbe, welches Theodor Körner während ſeines Aufenthaltes in Wien innegehabt hatte. Frau Sansſouci (in ſpäteren Jahren an den Gefängnißwärter Jaworek verheirathet) gab ſich viele Mühe, die Wirthſchaft ihrer beiden Zimmerherren in Ordnung

Frühling die Erde erſchüttert, um ihr Grün, Blüthen und milde Lüfte zu ſpenden, ſo erſchüttert und beſchenkt den Menſchen das Gewahrwerden ſeiner productiven Kraft; denn nun gilt Goethe's:

Weit, hoch, herrlich der Blick
Rings in's Leben hinein,
Von Gebirg zu Gebirg
Schwebet der ewige Geiſt
Ewigen Lebens ahndevoll.

Dieſes Grundgefühl und die Liebe für Dichtung und Tonkunſt machten unſer Verhältniß inniger; ich dichtete, er componirte was ich gedichtet, wovon vieles ſeinen Melodien Entſtehung, Fortbildung und Verbreitung verdankte".

Schon im Jahre 1815 wurde Mayrhofer durch dieſes gemeinſame Streben zu größeren dichteriſchen Verſuchen aufgemuntert. Er verfaßte zwei Operntexte, von welchen Schubert den einen, „Die beiden Freunde von Salamanca", in Muſik ſetzte, der andere „Adraſt", ſich im Nachlaß des Dichters vorfand.

In den Jahren 1817 und 1818 verband ſich Mayrhofer mit einigen Freunden (Spaun, Kenner, Ottenwald, Kreil[1]) u. ſ. w.) zur Herausgabe einer Zeitſchrift, welche die Förderung echt menſchlichen und zugleich vaterländiſchen Sinnes bei den Jüngeren zum Zweck hatte, und von welcher unter dem Titel: „Beiträge zur Bildung für Jünglinge" (bei Härter in Wien) zwei Bände erſchienen.

---

zu halten. Das Haus Nr. 420 — auch darum merkwürdig, weil einſtens die Zuſammenkünfte der Jacobiner in demſelben ſtattfanden — hat in den Vierziger-Jahren einem Neubau Platz gemacht.

[1]) Von den beiden Letzteren wird ſpäter (1819) die Rede ſein.

Die Gefühle, welche in der kurz vorher abgeschlossenen denkwürdigen Kriegsepoche jeden Deutschen ergriffen, hatten sich auch Mayrhofers bemächtigt. Patriotischer Sinn, der sich mit den Idealen von Humanität und Selbstbeglückung durch den Glauben an eine in Natur und Geschichte sich offenbarende Vorsehung verband, sammelte seine Strahlen zu dem letzten Gestirn, das von nun an die immer dunkler werdenden Pfade des gemüthskranken Dichters noch erleuchtete.

Dem Studium der Alten lag er mit Eifer ob. Von einem Versuch einer Uebersetzung Herodot's fanden sich in dem Nachlaß Fragmente vor; auch an Horaz übte er seinen Geist, die Stoiker aber blieben ihm Vorbild. Jemehr sich übrigens diese und ähnliche Anschauungen der Gegenwart gegenüberstellten, desto dichter woben sie den Schleier, der seine Seele umfing. Das Studium der Geschichte, in welches er sich durch thätige Theilnahme an den österreichischen Jahrbüchern und an Hormayers Archiv versenkte, war der beste Ableiter dafür; auch wußte der tüchtige Mann den inneren Wirren einen kräftigen Damm entgegenzustellen — angestrengte Berufsthätigkeit. Mayrhofer wurde als Beamter bei der Censurbehörde angestellt und übte als Regierungs-Concipist und Bücherrevisor seine Pflicht mit so ängstlicher Gewissenhaftigkeit, daß es wohl schien, er suche den Zwiespalt zwischen Ideal und Leben, den er früher in glücklichen Stunden durch poetisches Schaffen auszugleichen fähig war, nunmehr durch grillenhafte Pflichterfüllung zu beseitigen [1]).

[1]) Bauernfeld gibt (in dem „Buch von uns Wienern in lustig-gemüthlichen Reimlein" von Rusticocampius) folgendes Bild von dem Sonderling:

Im Jahre 1819 wurde er Schubert's Zimmergenoſſe, bei Frau Sansſouci, und blieb es bis in das Jahr 1821, in welchem

---

Halbvergeſſen iſt auch jener
Wiener Dichter, hieß Mayrhofer;
Viele ſeiner Poeſien
Componirte ſein Freund Schubert.
So die zürnende Diana
Philoktet und manche andre;
Waren tief ideenreich
Aber ſchroff, — ſowie der Dichter.
Kränklich war er und verdrießlich,
Floh der heitern Kreiſe Umgang,
Nur mit Studien beſchäftigt;
Abends labte ihn das Whiſtſpiel.
So mit älteren Herren ſaß er,
Mit Beamten, mit Philiſtern,
Selbſt Beamter, Bücher-Cenſor
Und der ſtrengſte, wie es hieß.
Ernſt war ſeine Miene, ſteinern,
Niemals lächelt' oder ſcherzt' er.
Flößt uns loſem Volk Reſpekt ein,
So ſein Weſen und ſein Wiſſen.
Wenig ſprach er, — was er ſagte,
War bedeutend; allem Tändeln
War er abgeneigt, den Weibern
Wie der leichten Belletriſtik.
Nur Muſik konnt' ihn bisweilen
Aus der ſtumpfen Starrheit löſen,
Und bei ſeines Schuberts Liedern
Da verklärte ſich ſein Weſen.
Seinem Freund zu Liebe ließ er
In Geſellſchaft auch ſich locken,
Wenn wir Poſſen trieben, ſah ihn
Stumm dort in der Ecke hocken.

letzterer aus dieſer Wohnung fort in Schobers nahegelegene Behauſung (Landskrongaſſe) überſiedelte. „Während unſeres Zuſammenſeins," ſagt Mayrhofer in einem Tagebuchsaufſatz [1]), „konnte es nicht fehlen, daß Eigenheiten ſich kundgaben; nun waren wir jeder in dieſer Beziehung reichlich bedacht, und die Folgen blieben nicht aus. Wir neckten einander auf mancherlei Art und wendeten unſere Kanten zur Erheiterung und zum Behagen einander zu [2]). Seine frohe gemüthliche Sinnlichkeit und mein in ſich abgeſchloſſenes Weſen traten ſchärfer hervor und gaben Anlaß, uns mit entſprechenden Namen zu bezeichnen, als ſpielten wir beſtimmte Rollen. Es war leider meine eigene, die ich ſpielte."

Im Jahre 1824 gab Mayrhofer auf Drängen ſeiner Freunde (bei Volke in Wien) im Subſcriptionswege ein Bändchen Gedichte heraus, die jedoch bei den damaligen der Lyrik, zumal der öſterreichiſchen, ungünſtigen Verhältniſſen nur geringen Anklang fanden [3]).

[1]) In Hormayer's „Archiv" abgedruckt.

[2]) Ein Lieblingsſcherz Mayrhofer's beſtand darin, daß er plötzlich mit bajonnetartig gefälltem Stock auf Schubert losging, dieſem mit ſatyriſchem Lachen und im oberöſterreichiſchen Dialect zurufend: „Was halt mich denn ab, du kloaner Raker" — worauf ihn Sch. mit den Worten: „Waldl, wilder Verfaſſer!" — zurückwies. Gahy war mehrmals Zeuge dieſer Scenen.

[3]) Unter den Subſcribenten finden ſich die Namen: Juſtina v. Bruchmann, Endres, Gahy, Groß, Hölzl, Hönig, Hüttenbrenner, Kenner, Kreil, Sophie Linhart, Ottenwalt, Caroline Pichler, Pinterics, Sansſouci, Freih. v. Schlechta, von Schober, Moritz Schwindt, v. Sonleithner, Spaun, Vogl, Watteroth und Witteczek; — Perſonen, die auch mit Schubert mehr oder weniger in Verbindung ſtanden. — In der alten Ausgabe der Mayrhoferſchen Gedichte ſind die von Sch. componirten durchweg enthalten, während ſie in der neuen Ausgabe, mit wenigen Ausnahmen, fehlen.

Von Schubert trennte ihn in den folgenden Jahren „der Strom der Verhältniſſe und der Geſellſchaft, Krankheit und geänderte Anſchauung des Lebens. Doch was einmal war, ließ ſich ſein Recht nicht nehmen.“ Nach Schubert's Tod betrat er an dem Tag, an welchem für dieſen das Requiem abgehalten wurde, wieder jenes Haus, in welchem er in früheren Jahren den Freund ſo oft aufgeſucht hatte. Zu dichteriſcher Production regte es ihn ſeit dem Hingang des liederreichen Sängers immer weniger an. Dazu kam noch die Aufopferung an das reale Leben, die ihn der Muſe für lange Zeit entfremdete. Bei Goethe's Tod erklangen die verſtummten Saiten noch einmal wieder.

Im Jahr 1835 unternahm er einen Ausflug nach Salzburg, Gaſtein und in das Fuſcher-Bad, und kehrte aus dieſem ſo geſtärkt zurück, daß er den Plan zu einem epiſchen Gedicht [1]) entwarf. Das Leben ſchien ihm noch einmal wiederkehren zu wollen. Es war aber nur das letzte Aufflackern der ſterbenden Flamme. Der alte Dämon des unglücklichen Mannes, die Hypochondrie, nahm wieder Beſitz von dem Daſein, das ihm verfallen war, und führte am 5. Februar 1836 zu jener Kataſtrofe, welche den Faden ſeines Lebens gewaltſam entzweiriß [2]).

---

[1]) „Der Vogelſteller“, in der neuen Ausgabe der Gedichte enthalten.

[2]) Einmal kam er frühen Morgens
Ins Bureau, begann zu ſchreiben
Stand dann wieder auf — die Unruh
Ließ ihn nicht im Zimmer bleiben.
Durch die düſtern Gänge ſchritt er
Starr und langſam, wie in Träumen
Der Collegen Gruß nicht achtend

Zur Vervollſtändigung von Mayrhofer's Charakteriſtik möge noch Folgendes dienen. Sogenannte Litteraten vermied er auf's ängſtlichſte. Der unbefangene, geſunde, kräftige Naturmenſch war ihm der liebſte. Die Späße eines derartigen witzigen Menſchen, der einer luſtigen Abendgeſellſchaft angehörte, trug er des Morgens darauf in ſein Tagebuch ein, wo ſie unter Young's „Nachtgedanken" uud Herme's „Trismegiſtos" ihren Platz fanden. Seine Haushaltung war höchſt einfach, an Mäßigkeit und Entſagung glich er einem Stoiker. Einige

---

Stieg er nach den obern Räumen.
Steht, und ſtiert durchs offne Fenſter.
Draußen wehen Frühlingslüfte,
Doch den Mann, der finſter brütet,
Haucht es an, wie Grabesdüfte.
An dem offnen Fenſter kreiſelt
Sonnenſtaub im Morgenſchein,
Und der Mann lag auf der Straße
Mit zerſchmettertem Gebein. (Rusticocampius.)

Nach einer Mittheilung von M's. damaligem Amtsvorſtand (dem derzeit penſ. Herrn Regierungsrath Hölzl), hatte ſich M. ſchon früher einmal in einem Anfall von Schwermuth in die Donau geſtürzt, war aber herausgezogen und dem Leben wiedergegeben worden. Den Freunden, die ihm Vorwürfe machten, antwortete er apathiſch: er hätte nicht gedacht, daß das Donauwaſſer ſo wenig kalt ſei. — Unmittelbar vor der letzten Kataſtroſe kam er frühzeitig in das Amt, trat ſodann zu einem Beamten, den er um eine Priſe Tabak erſuchte, und begab ſich in das obere Stockwerk des Amtsgebäudes (am Laurenzerbergl), von wo er ſich herabſtürzte. Er brach das Genick, lebte aber noch 40 Stunden. Uebrigens hat ihn damals nicht Lebensüberdruß, ſondern die fortwährende Angſt vor der Cholera zu dem verzweifelten Schritt getrieben. So wenigſtens behaupten Herr Hölzl und der Kunſthändler Herr M. Beermann in Wien.

Bücher, eine Guitarre und die Pfeife bildeten ſeinen Hausſchmuck, ein kurzer Schlaf nach Tiſch und ein Spaziergang ſeine Genüſſe. Einfach bis zur Vernachläſſigung war ſein Anzug. Seine Beſchäftigungen kehrten Tag für Tag in derſelben Ordnung und mit derſelben Pünktlichkeit wieder. Seine äußere Repräſentation hatte etwas Starres, wie dies Einſamen oft eigen iſt. Unbeugſamer Ernſt wurde von grellem Lachen unterbrochen. Sein Gang war feſt, ſeine Handſchrift ſtellte in jedem Buchſtaben einen Lanzenſchaft vor. Sein Körperbau war gedrungen, mittelgroß, ſeine Geſichtsformen wenig bedeutend, eher gemein; nur der Mund verzog ſich gerne zu einem bedeutenden ſarkaſtiſchen Lächeln; das Auge blitzte ſcharf und weitaus mit Adlerblick. Stolz hegte er nur in ſeinem Innern, andere Menſchen überſchätzte er. Beifall war ihm gleichgültig, und wer ihm über ſeine Gedichte Schönheiten ſagte, beleidigte ihn.

Nach dieſem, von einer gütigen Freundeshand[1]) entworfenen Bild war Mayrhofer eine ernſte, tüchtige, durch und durch ſittliche Natur, welche aber von einer nicht geringen Doſis von Pedantismus und Schwerfälligkeit eingeſchränkt und niedergehalten wurde. Ein Vergleich mit dem Naturell Schubert's, welches im Verlauf dieſer Darſtellung geſchildert werden wird, läßt auf den erſten Blick die Eigenſchaften erkennen, welche ſie gemeinſchaftlich hatten, ſowie auch die gegenſeitigen Kanten, die ſich bei ihrer Berührung reiben und abſtoßen mußten. Wie ſehr ſich Schubert von den poetiſchen Gebilden Mayrhofer's angezogen fühlte, bezeugen die vielen

[1]) Feuchtersleben. Vorrede zur neuen Ausgabe von Mayrhofer's Gedichten.

und größtentheils bedeutenden Lieder, die er auf deſſen Gedichte componirt hat. Darüber, daß ſich beide werthſchätzten, kann kein Zweifel ſein; ebenſo verbürgt iſt es aber auch, daß Franz nicht gerne längere Zeit hindurch mit Mayrhofer allein zu ſein liebte, weil dieſer, mit heiteren Neckereien beginnend, im weiteren Verlauf zu Reibungen Anlaß gab, welche Schubert beläſtigten.

Mayrhofer hat ſeinen Gefühlen für den zu früh ihm Entriſſenen in mehreren Gedichten Ausdruck gegeben [1]); dieſem aber war es beſchieden, ſo manches poetiſche Gebilde des Freundes in Tönen zu verklären, und das vergänglichere Wort des Dichters in feſtem Bund mit ſeinem unvergänglichen Lied der fernen Nachwelt zu überliefern.

[1]) „Geheimniß", „Nachgefühl an Franz Sch." (19. Nov. 1828) und „An Franz", von welchen das erſte und die zweite Strofe des zuletzt genannten, dieſes unter dem Titel: „Heliopolis", von Sch. componirt, im Stich erſchienen iſt.

III.

(1815.)

Wir treten in das Jahr 1815, Schubert's achtzehntes Lebensjahr. Dasſelbe erſcheint, was die Zahl der in dieſem Zeitraum entſtandenen Compoſitionen anbelangt, als das reichſte. Ueber hundert Lieder, ein halbes Dutzend Opern und Singſpiele, Sinfonien, Kirchen-, Kammer- und Claviermuſik drängen ſich da zuſammen, und es iſt geradezu unbegreiflich, woher der in der Schule und bei Salieri Vielbeſchäftigte die fiſiſche Zeit genommen hat, eine ſolche Maſſe von Notenzeichen auf das Papier hinzuzaubern.

Unbekümmert um Form, inneren Gehalt, Länge oder Kürze der Gedichte griff er für ſeine Lieder und Geſänge bald nach umfangreichen Balladen von Goethe, Schiller, Hölty, Bertrand, Körner, bald nach kurzen Strofenliedern der damals beliebten Dichter Schulze, Koſegarten, Mathiſſon, Klopſtock, Fellinger, Stollberg u. ſ. f., oder nach den Geſängen Oſſian's, nie verlegen um das muſikaliſche Gewand, in welches er dieſelben kleiden wollte. Einige von den in dieſe Zeit fallenden Liedern reihen ſich ſchon dem Beſten an, was Schubert auf dieſem Gebiet geſchaffen; dagegen finden ſich unter der großen Maſſe auch ſolche, die einen verhält-

nißmäßig geringen Werth haben [1]). Mit beſonderer Vorliebe wendete er ſich damals der Compoſition großer Balladen zu, und „Emma und Adelwold" — von Bertrand [2]) — iſt wohl das umfangreichſte Geſangſtück, das Schubert je niedergeſchrieben hat.

Der Zeitfolge nach iſt die Ballade „Minona" von Bertrand (componirt am 8. Februar) die erſte. Dieſe Compoſition iſt ſchon unverkennbar von Schubert'ſchem Geiſt durchweht und erinnert, namentlich in der Clavierbegleitung, an die Oſſian'ſchen Geſänge, von welchen einige zu eben dieſer Zeit entſtanden ſind. Noch mehr iſt dies der Fall mit „Amphyaraos" von Theodor Körner, welches große Gedicht er in der unglaublich kurzen Zeit von fünf Stunden (wie auf dem Original bemerkt iſt) in Muſik ſetzte. Die Compoſition iſt bedeutend und verfehlt nicht des Eindruckes, wenn ſie von einem tüchtigen Sänger ausdrucksvoll vorgetragen wird.

Am 7. Juni nahm er Bertrand's Ballade: „Emma und Adelwold" in Angriff. Die zu dieſem Gedicht geſchriebene

---

[1]) Herr Spina beſitzt die Autografe von ſieben Liedern, die an ein und demſelben Tag (15. Oct. 1815) componirt wurden; am 19. Oct. folgten abermals vier Lieder.

[2]) Wer der Verfaſſer der obengenannten Balladen (Bertrand) ſeinem Stande nach geweſen, und wie Schubert auf dieſe, wie es ſcheint, nie im Druck erſchienenen Gedichte verfallen ſein mochte, darüber iſt mir keine Sicherheit geworden. Möglich, daß es Anton Franz Bertrand war, der das Duodrama: „Pyramus und Thesbe" (Halle 1787) für den Componiſten Benda ſchrieb. Die Autografe der Balladen: „Emma und Adelwold", „Minona", „die Nonne", und „Amphiaraos" beſitzt die Verlagshandlung Spina.

Muſik füllt nicht weniger als fünfundfünfzig Seiten im Manuſcript aus. Die Compoſition zerfällt in viele, durch Tonart und Rhythmus getrennte Theile, iſt ſtellenweiſe bedeutend und zeichnet ſich durch jene prägnante Charakteriſtik aus, die bei Schubert's Tondichtungen aus dieſer Zeit überhaupt ſchon hervortritt. Einmal im Zug mit den Balladen, componirte er (am 16. Juni) die bekannte Schauergeſchichte von Hölty: „Die Nonne“;

Es lebt in Welſchland irgendwo
Ein ſchöner junger Ritter, u. ſ. w.

Auch dieſes ausgedehnte Geſangsſtück beſteht aus mehreren Theilen, Vor- und Nachſpielen, Recitativen u. ſ. f. und iſt mit einer Sicherheit und Freiheit in der Sing- und Begleitungsſtimme componirt, welche den Meiſter nicht verkennen läßt [1]).

Nach einer Mittheilung des Frh. Joſef v. Spaun fällt in die letzten Tage dieſes Jahres, oder ſpäteſtens in

[1]) Nebſt den erwähnten Balladen gehören noch „die Bürgſchaft“ (von Schiller), „Die Spinnerin“, „Der Sänger“, „Der Rattenfänger“ (von Goethe) und „Der Liebler“ (von Kenner) dieſem Jahre an. — Unter den anderen (im Geſammt-Verzeichniß enthaltenen) Liedern befindet ſich „Punſchlied“ (von Schiller), deſſen Schluß mit jenem in „Lodas Geſpenſt“ ein und derſelbe iſt; ferner „Mignons Geſang“ mit Nr. 4 bezeichnet; Schubert hat nämlich dieſes Gedicht vier Mal als Lied, außerdem ein Mal als Duett und ein Mal als Quintett, componirt; ſodann „Der Kampf“ („Freigeiſterei der Leidenſchaft“ von Schiller), von welchem nur ein Paar Strofen in Muſik geſetzt ſind, und eine „Improviſation“ von Schiller:

Es iſt ſo angenehm, ſo ſüß,
Um einen lieben Mann zu ſpielen,
Entzückend wie im Paradies
Des Mannes Zauberkraft zu fühlen.

den Beginn des Jahres 1816 [1]) auch noch die Compoſition des „Erlkönig", jenes nächſt dem bald darauf entſtandenen „Wanderer" populärſten Liedes von Schubert, welches ſechs Jahre ſpäter den Ruf desſelben zuerſt begründete und in kurzer Zeit Gemeingut der ganzen muſikaliſchen Welt wurde. Schubert ſchrieb dieſes Lied an einem Nachmittag auf ſeinem Zimmer in dem väterlichen Haus am Himmelpfortgrund. Spaun kam eben dazu, als ſein Freund ſich in Mitte der Arbeit befand. Er hatte das Gedicht in ſteigender Aufregung ein Paar Mal durchgeleſen, und da während dieſer Beſchäftigung auch der muſikaliſche Inhalt zu vollkommener Klärung gelangt war, wühlte er das Lied in jener Spanne Zeit auf das Papier hin, die eben zur Vollbringung der nur mehr noch mechaniſchen Arbeit erforderlich war. Die fertige Compoſition wurde am Abend desſelben Tages in das Convict gebracht, wo ſie Schubert und nach ihm Holzapfel den Freunden vorſang [2]). Da dieſe bei der Stelle: „Mein Vater, jetzt faßt er mich an", bedenkliche Geſichter ſchnitten, übernahm es der Muſikmeiſter Ruczizka, ſie über die Zuläſſigkeit der muſikaliſchen Diſſonanz (die heut zu Tage ſich ganz harmlos ausnimmt) aufzuklären und zu beruhigen. Als Vogl mit Schubert bekannt wurde, bemächtigte er ſich ſogleich dieſes für ihn wie geſchaffenen Liedes und ſang es häufig in

---

[1]) Das Datum iſt ohne Zweifel auf dem Manuſcript angegeben. Dieſes beſitzt Frau Clara Schumann. Das Lied iſt übrigens von Sch. zweimal componirt worden, das zweite Mal mit der, auch in den Stich übergegangenen Triolen begleitung.

[2]) Damit entfallen die mannigfachen Ausſchmückungen, mit welchen die geſchäftige Fantaſie die Geneſis des „Erlkönig" zu umgeben wußte.

Privatcirkeln, bis er endlich im Jahre 1821 bei Gelegenheit einer im Operntheater veranſtalteten Akademie den „Erlkönig“ in die Oeffentlichkeit einführte [1]).

---

[1]) Nach dem Erſcheinen des „Erlkönig“ im Stich wurde die Compoſition in verſchiedener Weiſe ausgenützt. So ſchrieb Anſelm Hüttenbrenner „Erlkönig-Walzer“, über welche Profanirung Schubert etwas ungehalten war, und die in der Muſikzeitung des bekannten Tondichters und Schriftſtellers Friedrich Auguſt Kanne darüber erſchienenen Diſticha ſich herausſchrieb, um ſie Herrn Joſ. Hüttenbrenner, wahrſcheinlich zur weiteren Mittheilung an Anſelm, zu übergeben. Die Diſticha lauteten:

1. Das Gefühl.

(Frage.)

Sag mir, ſtrömt das Gefühl der jetzigen Welt nur dem Bein zu?

Antwort:

Seit ſich die Menſchen geſchnürt, ſanken die Herzen hinab.

2. Köber.

(Frage.)

Sage mir, lieblicher Kauz, was ſiehſt in den Werken des Goethe?

Antwort:

Titelchen ſtör' ich mir auf; — Erlkönig — Deutſche, ich ſind's.

3. Dreiachteltact.

(Frage.)

Sprich, wie tanzt man den deutſch der Geiſterwelt furchbare Schauder?

Antwort:

Kann man nicht jegliches Lied tanzen der heutigen Welt?

An Bearbeitungen der Schubertſchen Ballade in Cantatenform, für Orcheſter und an mannigfachen Transcriptionen fehlt es nicht. — Auch über den Werth des Liedes wurde geſtritten, und während es die einen zum Himmel erhoben, meinte ein Kritiker in der allgem. muſik. Leipziger Zeitung, alles was der König ſage, ſei unwahr, da an dieſen ſchmeichelnden Melodien vielleicht eine weibliche Tugend, nimmermehr aber ein Kind vor Grauſen in den ſchützenden Armen des Vaters ſterben werde.

Von mehrſtimmigen Geſängen ſind „Der Morgenſtern“, „Jägerlied“ und „Lützow's wilde Jagd“ — (von Th. Körner) — ſowie zwei Mailieder von Hölty, als ſolche zu erwähnen, welche für zwei Singſtimmen oder zwei Waldhörner componirt ſind. Auch dreiſtimmige Geſänge finden ſich vor, wogegen das Vocalquartett beinahe gar nicht vertreten iſt. Von den Liedern aus dieſem Jahr iſt beiläufig ein halbes Hundert unveröffentlicht und unbekannt; die bedeutendſten unter dieſen ſind jedenfalls die früher erwähnten Balladen.

Welche erſtaunlichen Fortſchritte Schubert's muſikaliſche Entwicklung ſchon um dieſe Zeit gemacht hatte, bezeugen einige Lieder (Oſſian's Geſänge, Mignonlieder), die den Stempel der Meiſterſchaft an ſich tragen, vor allem aber die Meſſe in G, von ihm im März 1815 für den Lichtenthaler Pfarrchor, und „inſonderheit für jene ſeiner muſikaliſchen Jugendfreunde geſchrieben, die ebenfalls Schüler des regens chori Holzer geweſen waren“[1]). „Es iſt dieſe Meſſe eines der gediegenſten Kirchenwerke und namentlich das Kyrie, Credo und Agnus Dei von tiefer Conception. Im großen Ganzen wurde ſie ſelbſt von den ſpäter entſtandenen Kirchencompoſitionen Schubert's nicht mehr übertroffen. Und dieſes Meiſterwerk iſt die Arbeit eines achtzehnjährigen Jünglings — der freilich ein Genie war. Eine zweite Meſſe (in B)[2]), das erſte Stabat mater (in B)[3]), ein großes Magnificat

[1]) Nach einer Mittheilung des Herrn Doppler.

[2]) Sie iſt als op. 141 bei Haslinger im Stich erſchienen, und wird in Wien öfter als andere Meſſen Sch's. aufgeführt.

[3]) Für gemiſchten Chor mit Begleitung von Streich- und Blasinſtrumenten und Orgel.

und ein Paar kleinere kirchliche Muſikſtücke[1]) gehören ebenfalls dieſer Zeit an. Im Gebiet der Kammermuſik ſchrieb er für die „Hausmuſikanten" ein Streichquartett in G-moll, von welchem der erſte und der letzte Satz ſowie der erſte Theil des Scherzo reizend, ſtellenweiſe bedeutend gehalten, die Schubert'ſche Eigenart unverkennbar zur Anſchauung bringen, während der zweite Satz und das Trio des dritten ſich noch in den von Haydn beliebten Formen bewegen[2]).

Die Claviermuſik repräſentiren unter anderem[3]) auch zwei Sonaten (in C und F), wie es ſcheint, die erſten *größeren* Verſuche in dieſer Muſikgattung, welchen aber nach einer kurzen Spanne Zeit eine Reihe ſchöner gediegener Compoſitionen folgte, als ſprechende Zeugen der Energie und hohen Begabung, mit welcher Schubert auch auf dieſem Feld voranſchreiten ſollte.

Damit war aber die Thätigkeit des raſtlos ſchaffenden Tondichters noch nicht abgeſchloſſen. Auch die Orcheſtermuſik und die Oper wollten ihren Theil abbekommen, und Schubert fand noch Muße, in dieſem Jahr zwei Sinfonien und ſechs

---

[1]) Es ſind dies ein Salve regina, ein Offertorium und das zweite Dona nobis zu der F-Meſſe (1814). — Das Autograf des erſtgenannten (mit dem Datum 5. Juli) beſitzt Dr. Schneider in Wien.

[2]) Das Scherzo erinnert in Geſtalt und Ausdruck an den energiſch gehaltenen erſten Theil des Scherzo der G-Moll Sinfonie von Mozart, für welche Sch. große Vorliebe hegte. — Das Manuſcript des Quartettes beſitzt der Muſikverein in Wien. Herr Joſef Hellmesberger hat es im Jahre 1863 aufgeführt.

[3]) 12 Deutſche mit Coda, 10 Variationen und Ecoſſaiſen (Frl. Maria Spaun gewidmet).

Singſpiele, darunter eines in drei und eines in zwei Acten, zu vollenden.

Die Sinfonien ſind jene in B und D [1]). Die erſtere ſcheint niemals zu öffentlicher Aufführung gelangt zu ſein; von jener in D wurde der letzte Satz in einem Geſellſchafts-concert in Wien (am 2. Dec. 1860) als „ſinfoniſches Fragment" zuerſt aufgeführt und erfreute in hohem Grade durch ſeine Originalität, Friſche und Formvollendung [2]).

Die Opern und Singſpiele ſind der Zeit der Entſtehung nach folgende: „Der vierjährige Poſten" (Mai), „Fernando" (Juli), „Claudine von Villabella (Juli und Auguſt) und „Die beiden Freunde von Salamanka (November und December). Auch „Der Spiegelritter", „Der Minneſänger" [3]) und „Adraſt"

---

[1]) Die Sinfonie in B wurde, wie auf dem, in Händen des Herrn Dr. Schneider befindlichen Manuſcript zu erſehen iſt, am 10. December 1814 begonnen und am 24. März 1815 beendet. Sie beſteht aus vier Sätzen: Einem Largo ¼, als Einleitung zu einem Allegro vivace, einem Andante in Es ¾, einem Menuet mit Trio in Es ¾ und dem Finale: Presto vivace in B-Dur ¾; die Sinfonie in D (mit dem Datum 24. Mai 1815 auf der Original-Partitur) hat ebenfalls vier Sätze: ein Adagio maestoso ¾, ein Allegro con brio übergehend, ein Allegretto, einen Menuet mit Trio (Allegro vivace D-Dur ¾) und das Finale (Presto vivace D-Dur ⅝).

[2]) Die übrigen Fragmente bildeten: der erſte und zweite Satz der tragiſchen Sinfonie in C-Moll (1816) und das Scherzo der ſechsten in C (comp. 1818).

[3]) In C. M. v. Webers Biografie (von Max Weber) wird einer Operette gleichen Namens erwähnt.

(welche beide letzteren ſich aber bis jetzt nicht vorgefunden haben) dürften in eben dieſe Periode fallen.

„Der vierjährige Poſten", Operette in einem Act von Theodor Körner, wurde am 13. Mai beendet[1]). Der Inhalt des Stückes iſt folgender: Duval war als Feind mit ſeinem Regimente in ein deutſches Grenzdorf gekommen und hatte auf einem nahen Hügel die Wache bezogen. Als das Regiment weiter marſchirte, vergaß man ihn abzulöſen. Müde vom langen Wachſtehen, ſteigt er Abends in das Dorf herab und vernimmt, daß ſeine Cameraden bereits fortgezogen ſeien. Er beſchließt im Dorfe zu bleiben, lernt Käthchen, die Tochter des Dorfrichters Walther, kennen und heirathet ſie. Der Zufall will, daß dasſelbe Regiment nach vier Jahren wieder durch das Dorf marſchirt — und damit beginnt das Stück. Duval — befürchtend, daß er als Ausreißer vor ein Kriegsgericht geſtellt werden könnte, erſinnt folgende Liſt: Er ſtellt ſich in ſeiner Uniform wieder auf jenen Poſten, von welchem er nicht abgelöſt worden war, und da der Hauptmann, der ihn erkennt, den Soldaten befiehlt, ihn als Deſerteur gefangen zu nehmen, droht Duval, ſich auf das Recht der Wache ſtützend, jeden, der ihm nahe kommen würde, zu erſchießen.

---

[1]) Die Original-Partitur iſt im Beſitz des Herrn Dr. Schneider. — Auf dem Titelblatt des Körner'ſchen Singſpieles findet ſich folgende Bemerkung: „Die Abſicht des Dichters war, daß dieſes Singſpiel durchgängig wie ein Finale componirt werden ſollte. Auf dieſe Art iſt es von Steinaker in Muſik geſetzt und im Theater an der Wien aufgeführt worden." — Steinaker (Carl), 1785 in Leipzig geboren, ſtudirte in Wien und ſchrieb mehrere Operetten, darunter „Die Bebette". Er machte, wie Körner, den Befreiungskrieg mit und ſtarb 1815.

Während dieſes Wortwechſels mit dem Hauptmann und den Soldaten erſcheint der General, der, von dem ganzen Hergang in Kenntniß geſetzt, dem vierjährigen Poſten Pardon ertheilt und ihm einen ehrenvollen Abſchied ausſtellen läßt.

Das Stück, zum Theil in Proſa, zum Theil in gereimten Verſen verfaßt, enthält neun Scenen, und Schubert's Muſik dazu, nebſt der ziemlich umfangreichen (56 Seiten im Manuſcript ausfüllenden) Ouverture, acht Nummern. Die Ouverture (comp. 13—16. Mai) beginnt mit einem Larghetto (D-Dur $\frac{6}{8}$) als Einleitung zu einem lebhaften Satz, welcher bis zum Schluß ohne Unterbrechung fortbrauſt. Die Introduction (Allegretto con moto B-Dur $\frac{2}{4}$, comp. 8. Mai) beſteht aus einem Chor der Landleute, an welchem Käthe (Sopran), Duval (Tenor) und Walter (Baß) im Soloterzett theilnehmen. Auf dieſen folgt ein Duett zwiſchen Duval und Käthchen; ſodann ein Vocalterzett dieſer beiden und Walthers, ein kurzes Recitativ Veit's und eine große Gebet-Arie Käthchens [1]). Ein Marſch, aus der Ferne ertönend, und der damit zuſammenhängende Soldatenchor (tempo di marcia B-Dur $\frac{4}{4}$, begleitet von Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Trompeten), ſodann ein Enſemble und der Schlußchor mit Soloquartett bilden die noch übrigen Muſikſtücke der Operette, in welcher der geſprochene Dialog eine bedeutende Rolle ſpielt.

[1]) Der erſte Theil der Arie (Adagio Es-Dur $\frac{4}{4}$) iſt von Clarinette, Horn und Fagott begleitet; in dem Allegro affettuoso (E-Moll $\frac{4}{4}$), welches mit den Worten beginnt: „Nein, das kannſt du nicht gebieten", tritt die volle Orcheſterbegleitung ein. Die Arie liegt ſehr hoch und iſt ſchwierig auszuführen.

Zur Aufführung im Theater iſt das Singſpiel nie gelangt; der Soldatenchor, ein munteres, charakteriſtiſches Muſikſtück, wurde im Jahre 1860 in einer Abendunterhaltung des Wiener „Singvereins“ mit Beifall zu Gehör gebracht[1]).

Zu Schubert's Convictgenoſſen zählte, wie bereits erwähnt worden, auch Albert Stadler, welcher nach des Erſteren Austritt aus der Anſtalt noch in derſelben verblieb und im Jahre 1815 das zweite Jahr der juridiſchen Studien abſolvirte. Er kam mit dem damaligen Lichtenthaler Schulgehülfen öfters zuſammen, und da dieſer um jene Zeit von einer wahren Leidenſchaft, Opern zu componiren, beſeſſen war, und in der That auch eine Oper nach der andern in Angriff nahm, machte ſich Stadler anheiſchig, für ihn ein kleines Drama zu verfaſſen, welches Anerbieten Schubert mit Freuden aufnahm. So entſtand Fernando, ein Stück, in welchem (wie der Verfaſſer desſelben jetzt darüber urtheilt) „dem Blitz und Donner, Schmerz und Thränen, als Lieblingsvorwürfen ſchwärmeriſcher Jugend,“ eine Hauptrolle zugedacht iſt. Die Muſik dazu wurde innerhalb ſechs Tagen componirt. Schubert erſchien bei Stadler mit der fertigen Partitur[2]), die ſie denn auch ſogleich durchnahmen.

---

[1]) Das muſikaliſche Detail der im Jahre 1815 componirten Singſpiele iſt mir, einige Muſikſtücke ausgenommen, nicht bekannt geworden. — Die Operette: „Der vierjährige Poſten“ iſt auch von Reineke componirt.

[2]) Auf der Original-Partitur (im Beſitz des Herrn Dr. Schneider) ſteht geſchrieben:

Fernando,
ein Singſpiel in Einem Aufzug von A.... St....
Die Muſik iſt von Franz Schubert, Schüler des Herrn Salieri.
Den 3. Juli 1815 angefangen. den 9. Juli geendigt.

Dann ward die Arbeit bei Seite gelegt und weder Dichter noch Componiſt haben ſich mehr darum bekümmert.

Die in dem Singſpiele (verfaßt im April 1815) vorkommenden Perſonen ſind: Fernando de la Porta, Eleonore ſeine Gattin, Filipp deren zwölfjähriger Sohn, ein Bauer, ein Jäger und ein Köhler.

Die Handlung ſpielt in einer rauhen Gegend der Pyrenäen in der Nachtzeit und währt bis zum anbrechenden Morgen.

Der Inhalt des Stückes, in welchem übrigens der geſprochene Dialog [1]) einen viel größeren Raum einnimmt, als der geſangliche Theil, iſt folgender: Fernando de la Porta hat den Bruder ſeines Weibes erſchlagen, weil dieſer ihn verläumderiſcher Weiſe eines Verbrechens angeklagt hatte, und iſt nach Verübung dieſer That entflohen. Das Inquiſitionsgericht verurtheilte den Mörder zum Tod und ſetzte einen Preis auf ſeinen Kopf. Einflußreiche Freunde erwirkten ſpäter (nach Aufhebung der Inquiſition) ſeine Begnadigung, wovon aber Fernando, der ſich in die Pyrenäen zurückgezogen hat und dort als Eremit verkleidet lebt, keine Kunde zugekommen iſt. Eleonore, die, überzeugt von der Unſchuld ihres Gatten, ihm das an dem Bruder im Jähzorn verübte Verbrechen verziehen, macht ſich mit ihrem Sohne auf, um Fernando zu ſuchen und ihn ſeiner Familie wiederzugeben. In der Nähe der Klausner-Hütte angelangt, werden ſie von einem Gewitter überfallen; Filipp, im Dunkel ſich verirrend, verliert ſeine Mutter aus den Augen und ruft wehklagend ihren

[1]) Das Textbuch umfaßt 42 vollgeſchriebene Seiten.

Namen. (Beginn des Singſpieles). Da erblickt er im Hintergrunde einen Wolf ſich zwiſchen den Bäumen durchſchleichen und mit einem Angſtſchrei läuft er davon.

Das Gewitter verzieht ſich; Fernando, als Eremit gekleidet, tritt aus der Klauſe. Von Gewiſſensbiſſen gefoltert, wiederholt er ſich die letzten Worte, welche das Opfer ſeiner Rache ihm zugerufen. Filipp tritt zu ihm, erzählt ihm ſein Schickſal und bittet ihn um Schutz und Hülfe. In der Ferne fällt ein Schuß. Fernando verſpricht dem Knaben, ihm in ſeinem Unglück beizuſtehen; als er ihn aber weiter um das Ziel ſeiner und ſeiner Mutter Reiſe befragt, ſingt ihm Filipp ein Lied vor, das er von ſeiner Mutter gehört, und welches die von Fernando verübte Mordthat zum Gegenſtand hat. Dieſer erblaßt, Filipp aber theilt ihm mit, daß die Mutter dem Mörder vergeben habe, und daß deſſen Begnadigung mittlerweile erwirkt worden ſei. Da kommt ein Bauer mit einem blutbefleckten Tuch, das er im Geſtripp gefunden. Filipp und Fernando ergreift Entſetzen, denn ſie ahnen, daß Eleonore die Beute jenes reißenden Thieres geworden ſei, welches ſich kurz vorher im Dickicht gezeigt hatte; der Bauer entfernt ſich, Fernando hält nun mit ſeinem Geheimniß nicht länger mehr zurück und gibt ſich ſeinem Sohne zu erkennen. Beide beklagen Leonorens Tod. Da erſcheint dieſe, von einem Jäger und einem Köhler geführt. Fernando gebietet dem Sohne Schweigen; dieſer ſtürzt in die Arme ſeiner Mutter. Der Köhler, der Jäger und Eleonore erzählen nun abwechſelnd, wie der Wolf ſchon darangeweſen, Eleonoren zu zerreißen, als er durch die Kugel des Jägers getroffen und von des Köhlers Axt vollends getödtet worden ſei. Dieſe beiden entfernen ſich. Fernando fragt Leonoren, welch ein Geſchick ſie hieher getrieben habe,

und als er aus ihrem eigenen Munde vernimmt, daß ſie dem Mörder verziehen habe, eilt er in ſeine Klauſe, um bald darauf in ſpaniſcher Tracht aus derſelben hervorzutreten. Eleonore, die bereits von Filipp erfahren, daß der Eremit Fernando ſei, wiederholt das Wort Verzeihung, und ein allgemeiner Freudengeſang ſchließt das harmloſe, faſt kindiſche Textbuch.

Der muſikaliſche Theil des Singſpieles beginnt mit einer Introduction (Largo D-moll $\frac{4}{4}$, nach 12 Tacten in Presto gehend), während welcher (im 30. Tact) der Vorhang emporrollt. Dieſe Einleitung, ein immer heftiger werdendes Gewitter darſtellend, endet mit dem Recitativ Filipp's (Sopran), der in Klagetönen nach ſeiner Mutter ruft. Auf dieſes folgt eine Art von Gebet mit Harmoniebegleitung, ſodann eine Arie Fernando's, eine Romanze[1]) Filipp's, ein Duett zwiſchen Fernando und Filipp, eine Arie der Eleonore, ein Duett zwiſchen Fernando und Eleonore und das Finale, beginnend mit einem Duett zwiſchen den zuletzt Genannten, an welches ſich ein Enſemble (Eleonore, Filipp, Fernando, Bauer, Köhler und Jäger) anſchließt. Mit einem die Gattenliebe preiſenden allgemeinen Freudengeſang endet das Singſpiel.

Auch „Fernando" iſt noch nie auf einer Bühne aufgeführt worden; das Finale brachte Ferdinand Schubert wenige Jahre nach Franzens Tod in einem ſeiner Concerte mit noch andern Schubert'ſchen Opern-Bruchſtücken zu Gehör.

Das dritte, für die Bühne beſtimmte Stück iſt Claudine von Villabella, Singſpiel in drei Acten von Goethe.

---

[1]) Die Romanze als Strofengeſang fehlt beinahe in keiner der Schubert'ſchen Opern.

Der Inhalt desſelben faßt ſich, ſoweit er den noch erhaltenen erſten Act der Partitur betrifft, in Folgendem zuſammen: Die beiden Brüder Carlos und Pedro von Caſtellvechio hatten von ihrem Vater eine ſehr ungleiche Behandlung erfahren. Carlos, der ältere, wurde nämlich ſeiner rauhen Gemüthsart wegen von dieſem verſtoßen, und treibt ſich ſeit längerer Zeit unter dem Namen Rugantino als Anführer einer Räuberbande in den ſiziliſchen Gebirgen herum; Pedro hat nach des Vaters Tod den Alleinbeſitz der Güter übernommen, welchen er gerne mit ſeinem Bruder theilen würde, ſobald er ihn nur ausfindig gemacht hätte. Verlobt mit Claudinen, der Tochter Alonzo's, Herrn von Villabella, auf welchem Schloß er eben einige Zeit zugebracht hat, verabſchiedet ſich Pedro, da ſein Urlaub zu Ende, von der Familie, um ſeinen Verpflichtungen am Hofe des Königs nachzukommen. (Anfang des Singſpieles.) Rugantino hat ſeinerſeits einen Anſchlag auf das Schloß von Villabella vor, aus welchem er Alonzo's ſchöne Nichte Lucinde mit Gewalt zu entführen gedenkt. Ein Theil der Vagabunden hält zu ihm, andere ſchließen ſich dem Spießgeſellen Rugantino's, Bosko an, um auf Beute anderer Art auszugehen. (Schluß des erſten Actes.)

Schubert hat alle drei Acte dieſes Singſpiels in Muſik geſetzt. Leider aber ſind dem Eigenthümer der Original-Partitur [1]) Herrn Joſef Hüttenbrenner in Wien, die letzten

[1]) Das Manuſcript trägt ebenfalls die Aufſchrift: Die Muſik iſt von F. Schubert, Schüler des Herrn von Salieri, 1815. — Der erſte Act hat das Datum 26. Juli und 5. Auguſt als Zeitpunct der Inangriffnahme und Beendigung desſelben. Schubert componirte daher denſelben in 11 Tagen. — Johann André in Offenbach, der Freund Goethe's, hat dasſelbe Singſpiel 1774 in Muſik geſetzt. (O. Jahn

zwei Acte auf gleich troſtloſe Art wie jene zu „des Teufels Luſtſchloß" abhanden gekommen, ſo daß man ſie als für immer verloren anſehen muß [1]). Die Muſik des noch erhaltenen Bruchſtückes iſt zwar liedartig, aber reizend und charakteriſtiſch gehalten, und die verloren gegangenen Theile, in welchen dem Componiſten mehr Spielraum zur Entfaltung dramatiſch-muſikaliſcher Behandlung geboten iſt, als in dem erſten Act, werden ſich ohne Zweifel auf gleicher Höhe behauptet haben. Schubert ſelbſt hielt etwas auf dieſe Compoſition, die er in dem Zeitraum von ein paar Monaten auf's Papier hinwarf, denn ſchon im November war er mit der zweiactigen Oper: „Die beiden Freunde von Salamanka" beſchäftigt.

Dem Singſpiel „Claudine" geht eine Ouverture [2]) (E-Dur $\frac{4}{4}$) voraus, mit einem Adagio beginnend, das ſodann in einen friſchen Satz (Allegro vivace $\frac{4}{4}$) übergeht.

Die Introduction bildet ein Terzett zwiſchen Luzinde, Alonzo und Pedro von Rovero, an welche ſich ein Chor der Landleute anreiht. Auf dieſen folgt eine von Streichinſtrumenten begleitete Ariette der Luzinde, ſodann eine Arie Claudinen's, eine Arie des Pedro (Tenor), eine Ariette

---

Mozart III. Band S. 79.) Auch Joſ. Drechsler (1823—1829), Kapellmeiſter in dem Leopoldſtädter Theater, componirte es.

[1]) Mit den beiden Acten iſt nämlich, nach Herrn Hüttenbrenners Mittheilung, während ſeiner Abweſenheit von Wien im Jahre 1848, von ſeinen Hausgenoſſen eingeheizt worden. Auch die angefertigte Copie iſt auf dieſe Weiſe zu Grunde gegangen.

[2]) Eine Copie der Ouverture beſitzt Herr Witzendorf in Wien. — Von Reineke exiſtirt ebenfalls eine Ouverture zu „Claudine".

der Claudine, ein humoriſtiſches Lied des Rugantino mit Chor der Vagabunden und das Finale (Wortwechſel zwiſchen Rugantino und Bosco, erſter und zweiter Chor der in zwei Parteien ſich ſcheidenden Vagabunden) — eine belebte Scene. Auch „Claudine" wurde nie ſceniſch dargeſtellt, und erſtand aus dem Notenverließ, nicht um gekannt, ſondern um verbrannt zu werden.

Die zweiactige Oper „Die beiden Freunde von Salamanka" verdankt ihr Entſtehen dem Freundſchaftsverhältniſſe zwiſchen Schubert und Mayrhofer, welch letzterer das Textbuch verfaßte. Die Muſik dazu wurde in dem Zeitraume vom 18. November bis 31. December 1815, mithin beiläufig in ſechs Wochen componirt. Die Originalpartitur (im Beſitz des Herrn Dr. E. Schneider) iſt umfangreich und füllt der erſte Act allein 320 geſchriebene Seiten. Das Textbuch iſt verloren gegangen[1]). So weit ſich die Handlung der Oper aus der Partitur entnehmen läßt, ſtrebt Graf Tormes nach dem Beſitz der Gräfin Olivia, ohne ſie perſönlich zu kennen, nur angezogen von dem Ruf ihrer Schön-

[1]) Freiherr v. Feuchtersleben wollte es in die von ihm beſorgte neue Ausgabe der Mayrhofer'ſchen Gedichte aufnehmen; wie er aber ſelbſt bemerkt, kam er auf mehrſeitigen Rath und mit Rückſichtnahme auf den größeren Theil des Leſepublicums von dieſem Vorhaben wieder ab, und blieben ſowohl „die Freunde von Salamanka". als auch „Adraſt" von der Sammlung ausgeſchloſſen. Die Folge davon iſt, daß die Texte beider Stücke höchſt wahrſcheinlich gar nicht mehr exiſtiren, da von Mayrhofer's literariſchem Nachlaß, der ſich im Beſitze des Herrn v. Feuchtersleben befand, derzeit, mit Ausnahme einiger Citate aus Herder, nichts mehr zu finden iſt, und die Manuſcripte, wie man mir ſagte, „wahrſcheinlich von den Mägden verſtreut und vernichtet wurden."

heit. Don Alonſo haßt den Grafen, und um ihm Olivia's Beſitz ſtreitig zu machen, beſtimmt er ſeinen Jugendfreund Fidelio zur Ausführung folgenden Planes: Diego, beider Freund, ſoll auf die Gräfin ſcheinbar einen Raubanfall ausführen, Alonſo und Fidelio würden dann zu Hilfe eilen und ſich auf dieſe Weiſe bei Olivia einführen.

Da nun dieſe, von unbeſtimmter Sehnſucht getrieben, an einem einſamen Orte, „wo der Giesbach über Felſen ſchäumt, ein tiefes Roth die Beeren ſäumt, und holder ſind der Blumen Sterne", umher wandelt, überfällt ſie Diego; auf ihren Hilferuf ſtürzen die beiden Freunde herbei, Diego entſpringt, Olivia's Leute kommen heran; Euſebia, die Vertraute der Gräfin, erkennt in Fidelio ihren Geliebten; alles zieht in Jubel auf das nahegelegene Schloß. Olivia verliebt ſich in ihren Retter, verzeiht ihm nach erfolgter Aufklärung die Angſt, in die er ſie durch den von ihm veranſtalteten Ueberfall geſetzt hat, und beide werden ein Paar.

Graf Tormes wird von Fidelio zu Euſebia geführt, die er für Olivia hält, und um deren Hand er ſich nun bewirbt. Euſebia, in das Geheimniß eingeweiht, gibt ſich nicht zu erkennen, bis endlich Olivia ſelbſt kommt und Tormes erfahrt, daß er getäuſcht worden ſei.

Nebenbei bewirbt ſich Diego, ein junger Juriſt, um des Alkalden Tochter Laura. Dieſer überträgt ihm, nachdem er die Prüfung aus den Digeſten gut überſtanden, mit Einwilligung der Gräfin ſeine Richterſtelle und gibt ſeine Einwilligung zu der gewünſchten Heirath. Alonſo geht allenthalben leer aus.

Der Oper geht eine Ouverture voraus und dieſer folgen achtzehn Geſangsſtücke. Der erſte Act enthält deren ſieben: Eine Introduction als Einleitung zu einem Terzett

zwiſchen Alonſo (Tenor), Diego (Tenor) und Fidelio (Baß); eine Arie des letzteren, ein Quartett (die Vorigen und Tormes), eine Arie der Olivia (Sopran), ein Terzett (Olivia, Euſebia und ein Bauer), ein Duett (Alonſo und Diego) und das Finale, ein Enſembleſtück, an welchem außer den Genannten auch der Alcalde, Laura, der Chor der Männer und der Frauen theilnehmen.

Der zweite Act beginnt in anmuthig heiterer Weiſe. Es iſt Weinleſe; Winzer und Winzerinnen ſind, mit dem Einſammeln der Trauben beſchäftigt, des Feſtes gewärtig, das ihrer nach der Arbeit harrt. Das Orcheſter[1]) ſpielt eine Introduction im ländlichen Stil. (Allegretto F-Dur $\frac{2}{4}$.) Der Schaffner tritt unter das Winzervolk, um es zur Arbeit aufzumuntern.

Laßt nur alles leichtfertige Weſen,
Hurtig die Trauben geleſen,
Was ſoll das Grüßen,
Das Flüſtern und Küſſen?

ruft er den Arbeitern zu; dieſe antworten im Chor:

Zum Moſte ſtampfen wir die Beeren,
Der Moſt muß gähren,
Sich veredeln und zum Wein,
Zum ſüßen Blute roth und rein u. ſ. w

Ein allgemeiner Chor, der zum Feſte ruft, ſchließt die belebte, muſikaliſch alla Pastorale gehaltene Scene.

Das nächſte Muſikſtück iſt ein national-charakteriſtiſches Lied eines Guerillas (Baß):

Guerillas zieht durch Feld und Wald
In rauher Kriegesluſt u. ſ. w.,

welches nach dem Hinzutreten eines zweiten Guerillas von beiden wiederholt wird. Darauf folgt eine Arie des

[1]) Violine, Viola, Cello, Oboe, Fagott und Baß.

Tormes, eine Arie des Xilo (Baß), ein Duett zwiſchen dieſem und Tormes, ein Duett zwiſchen Diego und Laura, eine Arie der Olivia, ein Duett zwiſchen ihr und Alonſo, eine Romanze des Diego, ein Terzett zwiſchen dem Alcalden, Laura und Diego, eine Arie der Laura und endlich das Finale, an welchem alle Perſonen des Stückes theilnehmen.

Auch dieſe Oper, in welcher übrigens Schubert, ohne ſeine Eigenthümlichkeit völlig zu verleugnen, im Ganzen ſich vorwiegend dem Stil des Singſpieles der älteren Componiſten anſchließt, ruht bis zu dieſer Stunde ungekannt in des Tondichters muſikaliſchem Nachlaß.

Nebſt den oben genannten Opern und Singſpielen ſind noch: „Die Minneſänger", „Adraſt" und „Der Spiegelritter" zu erwähnen. Daß Schubert das Singſpiel: „Der Minneſänger" (wahrſcheinlich jenes von Kotzebue) in Muſik geſetzt hat, wird mit Beſtimmtheit verſichert[1]); auch von der Oper „Adraſt[2]) von Mayrhofer ſoll Einzelnes componirt ſein, es fehlt aber bis jetzt jede Spur davon. Die dreiactige Oper von Kotzebue „Der Spiegelritter" dürfte er vollſtändig in Muſik geſetzt haben. Von dieſer hat ſich ein Bruchſtück vorgefunden[3]). Der Operntext enthält Arien, Duette, Enſembleſtücke und Chöre, und iſt vorwiegend von poſſenhaftem Charakter. Der Inhalt des

[1]) Ferd. Schubert und Bauernfeld erwähnen dieſer Oper.

[2]) Wahrſcheinlich der Peripathetiker und muſikaliſche Schriftſteller Adraſtus von Philipoppolis. Herr Joſ. Hüttenbrenner behauptet, daß Schubert einen Chor daraus componirt habe.

[3]) Bei Ferd. Schubert's Familie. Dasſelbe beſitzt jetzt der Wiener Muſikverein.

Singſpieles, ſoweit er das muſikaliſche Bruchſtück anbelangt, faßt ſich in Folgendem zuſammen: Prinz Almador, Sohn des Königs von Dummiſtan, bisher in üppigem Hofleben aufgewachſen, wird von ſeinem Vater auf Reiſen und Abenteuer geſendet, auf daß er ſich zum Manne bilde und Ruhmesthaten vollbringe. Schmurzo, das Stichblatt des Witzes bei Hof, ſoll ihn begleiten. Als Sinnbild und Wahlſpruch überreicht der Zauberer Burruduſaſuſſi dem Prinzen einen blauen Schild, worauf ein Spiegel mit den Worten: „Der Tugend treu.“ Das Spiegelglas hat die Eigenſchaft, bei drohenden Gefahren zu erbleichen; das Geheimniß, daß, wenn ſeine Strahlen das Bild Milnis, der verzauberten Königin der ſchwarzen Inſeln, zurückwerfen ſollten, dieſe von dem auf ihr laſtenden Fluch ewigen Hungers erlöſt werden würde, bleibt dem Ritter verborgen. Almador und Schmurzo treten die Reiſe an.

Das aufgefundene Bruchſtück enthält die Arie des Königs [1]), ein humoriſtiſches Quintett des Schmurzo und der ihn neckenden und verſpottenden Damen [2]); eine Arie [3]) des Prinzen (Tenor), ein Duett [4]) der Eltern des Prinzen (Sopran und Tenor), ein Enſembleſtück [5]) mit Chor, eine

---

[1]) Arie für Baß in C-Dur ♯:

Der Sonneſtrahl iſt warm,
Doch wärmer iſt Mutterliebe u. ſ. w.

[2]) Wir gratuliren Dummkopf u. ſ. w.

[3]) Ach es iſt ſchön, fremde Länder zu ſeh'n u. ſ. w.

[4]) Wohl iſt nur halbe Freude, die Vaterland nicht gab, u. ſ. w.

[5]) Ein Sinnbild auf dem blanken Schild, u. ſ. w.

Arie [1]) des Prinzen, eine Arie [2]) des Zauberers mit Chor und ein Fragment der Arie des Prinzen.

Ueber die Entstehung und das Schicksal dieser Oper ist nichts weiter bekannt geworden.

Alle diese in rascher Aufeinanderfolge entstandenen Singspiele sind in erster Linie als Versuche Schubert's anzusehen, sich die dramatisch-musikalischen Formen in kleinerem Rahmen durch Selbstschaffen eigen zu machen. Nebstdem unterliegt es keinem Zweifel, daß der Drang, Opernmusik zu schreiben, welchen wir bei so vielen großen Meistern schon in frühester Zeit erwachen sehen, auch bei Schubert unwiderstehlich zum Durchbruch gekommen ist, der freilich einem derartigen Verlangen nach seiner Weise durch Massenproduction Genüge zu leisten wußte. Der musikalische Gehalt dieser Operetten reiht sich wohl nicht dem Bedeutenderen an, was Schubert überhaupt geschaffen, auch würden dieselben, als Theaterstücke gesehen, von der Bühne herab der jetzigen Geschmacksweise wahrscheinlich nicht mehr zusagen, zumal wenn man die Naivetät einiger der benützten Textbücher in Betracht zieht [3]); andererseits aber wäre es ein Irrthum, wollte man glauben, daß in diesen Erstlingen der dramatischen Muse Schuberts nur die Schülerhaftigkeit eines — allerdings hochbegabten — Anfängers zu Tage trete; denn der in Melo-

[1]) Schweigt, haltet graues Haar in Ehren, u. s. w.

[2]) So nimm, du junger Held,
Den Spiegel im blauen Feld.

[3]) An läppischen Operntexten fehlt es zwar auch jetzt nicht; aber die Methode, nach welcher in Unsinn gemacht wird, ist eine andere, — zeitgemäße geworden.

dien unerſchöpfliche, mit den Geſetzen der Harmonie und der Kunſt der Inſtrumentirung vollkommen vertraute Tondichter, welcher um jene Zeit ſchon mehrere ſeiner ſchönſten Lieder geſchrieben und das Zeug in ſich hatte, ein Werk, wie es die G-Meſſe iſt, zu ſchaffen, bewegt ſich auch in dieſen dramatiſch-muſikaliſchen Arbeiten mit einer Leichtigkeit und Sicherheit in der Behandlung des vocalen und inſtrumentalen Theiles, daß da von ſchülerhaften Verſuchen nicht die Rede ſein kann [1]). Eine Aufführung des muſikaliſchen Theiles der Operetten im kleinen Concertraum würde manch' reizendes Stück zu Tage fördern.

Die Luſt Opern zu ſchreiben hat übrigens Schubert nie verlaſſen. Es trat wohl hie und da eine längere Pauſe ein, im Ganzen genommen iſt aber ſeine Thätigkeit auf dieſem Felde eine überraſchend fruchtbare, und trotzdem, daß in ſpäterer Zeit die Ungunſt der Theaterverhältniſſe ſeinen zwei größeren Bühnenwerken die ihnen gewiſſermaßen ſchon zugeſicherte Aufnahme in das Repertoir verwehrte, ſehen wir doch den Unermüdlichen noch am Ende ſeiner Tage abermals mit dem Gedanken an eine neue Oper beſchäftigt.

Was von Schubert's dramatiſch-muſikaliſchen Arbeiten während ſeiner Lebzeiten auf der Bühne zur Aufführung gelangte, gehört ausſchließlich dem Melodram und der muſikaliſchen Poſſe an.

---

[1]) Aus einigen Bruchſtücken, welche mir bekannt geworden ſind, läßt ſich — bei Schubert — wohl auf das Ganze ſchließen.

IV.

(1816.)

Auch das Jahr 1816 repräsentirt in Franz Schubert's kurzem Erdenwallen eine Zeit rastlosen, durch keinen wichtigen Zwischenfall unterbrochenenen Schaffens, nur daß hier neben der immer mehr anschwellenden Liedermasse an Stelle der Oper (welche nur durch ein Bruchstück vertreten ist) die Cantate, und zwar in der Gestalt dreier „Gelegenheits-compositionen", in den Vordergrund tritt, von welchen der auf einen poetischen Text in Musik gesetzte „Prometheus" über die beiden anderen wenig bedeutenden entschieden hinausragt.

Der Zeitfolge nach ist unter den Cantaten jene als die erste vorzuführen, welche Schubert anläßlich des Jubiläumsfestes des Hofcapellmeisters Salieri selbstdichtend in harmlose Reime brachte und ebenso anspruchslos mit Tönen umkleidete.

Am 16. Juni 1816 beging Antonio Salieri den fünfzigsten Jahrestag seines Eintrittes in den kaiserlichen Dienst. Dem bevorstehenden Jubelfest hatten er und seine Familie schon lange mit Freuden entgegengesehen und beschlossen, es mit einer angemessenen Feier zu begehen; diese jedoch auf

eine den Verdienſten des Jubilars entſprechende Weiſe zu erhöhen, war ſein Monarch ſelbſt bedacht [1]).

Am frühen Morgen des 16. Juni, desſelben Tages, an welchem Kaiſer Franz von ſeiner Reiſe nach Italien (zunächſt von dem Schloß Böſenbeug) nach Schönbrunn zurückkehrte, begab ſich Salieri, eingedenk des erſten Ganges, welchen er am 16. Juni 1766 mit ſeinem (mittlerweile verſtorbenen) Meiſter Gaßmann durch die Straßen der Reſidenz gemacht hatte, begleitet von ſeinen vier Töchtern, zu einem Dankgebet in die italieniſche Kirche. Um 10 Uhr Vormittags fand ſich vor ſeinem Haus (in der Spiegelgaſſe Nr. 1154) ein Hofwagen ein, der ihn in das Hôtel des Oberſthofmeiſters Fürſten zu Trauttmannsdorf-Weinsberg führte. Dieſer erſchien mit dem Hofmuſikgrafen von Kuefſtein im Vorſaal und führte Salieri in ein zur Feierlichkeit beſtimmtes Gemach, wo ihm nach kurzer Anſprache in Gegenwart des im Kreiſe aufgeſtellten Hofmuſik-Perſonales die große goldene Civil-Ehren-Medaille mit Kette umgehängt wurde. Salieri dankte für die ihm zu Theil gewordene Auszeichnung und den verſammelten Künſtlern für ihren Eifer, und nachdem er huldvoll entlaſſen worden, fuhr er, da eben Sonntag war, in die Hofcapelle, um dort ſeinen gewöhnlichen Dienſt zu verſehen und die Muſik des Hochamtes (diesmal eine ſeiner Meſſen) zu leiten.

Die Mittagsſtunden füllte ein fröhliches Mahl im Kreiſe ſeiner Kinder und einiger vertrauten Freunde aus. Gegen 6 Uhr Abends verſammelten ſich, einer vorläufig an ſie ergangenen Einladung zufolge, ſeine ſämmtlichen ehemaligen

[1]) ſ. J. Moſel: „Salieri's Leben." — Wiener Zeitung 19. Juni 1816.

und wirklichen Schüler und Schülerinnen in seiner Wohnung. Graf Kuefstein beehrte die Gesellschaft mit seiner Gegenwart. Sobald Alles versammelt war, begann die musikalische Feier. Salieri, von seinen vier gleichgekleideten Töchtern umgeben, nahm am Clavier Platz. Zur Rechten in einem Halbkreise saßen vierzehn theils ehemalige theils noch wirkliche Schülerinnen, nämlich die Damen: Rosenbaum und Fux (beide geborne Gaßmann), Correga, Flamm, Klüber, Schütz, Milani, Hähnel, Canzi, Franchetti, Teyber, Fery, Weiß und Mathes; zur Linken zwölf ebenfalls theils schon absolvirte theils noch wirkliche Schüler, und zwar Schüler in der Composition[1]): Carl Freiherr von Doblhoff, Josef Weigl, Stunz, Aßmayr und Franz Schubert. Hummel und Moscheles, eben auf Kunstreisen abwesend, beschränkten sich darauf, ihre Compositionen einzusenden. Als Schüler im Gesang erschienen: Mozatti, Fröhlich, Platzer und Salzmann. Dem Jubelgreise gegenüber waren zwei ausgezeichnete Plätze für die beiden oben erwähnten Vorgesetzten bereitet, in Mitte derselben aber die Büste Kaiser Josef II., seines ersten „Gebieters und Wohlthäters", aufgestellt. Als Jedermann seinen Platz eingenommen, sprach Salieri den Anwesenden seinen Dank aus, worauf ein die Gefühle gegen Gott, Kaiser, Vaterland, Familie und Freunde ausdrückender Chor (Text und Musik von Salieri) gesungen wurde. Sofort begannen seine Schüler in der Composition, von dem Jüngsten angefangen, einer nach dem andern, die von ihnen für diese Gelegenheit componirten Gesangsstücke vorzutragen, nach welchen die Compositionen von Hummel und Moscheles an die Reihe kamen.

[1]) Auch ein Liszt findet sich unter den Schülern aufgeführt. Franz Liszt stand damals im sechsten Lebensjahr.

Schubert fand ſich zu dieſer Feier, wie bereits erwähnt, mit einer von ihm gedichteten und in Muſik geſetzten Cantate ein, die er als „Beiträge zur fünfzigjährigen Jubelfeier des k. k. erſten Hofkapellmeiſters Anton Salieri von ſeinem Schüler Franz Schubert“ — bezeichnete.

Die Compoſition beſteht aus einem Vocalquartett für vier Männerſtimmen (Adagio B-dur $\frac{4}{4}$) auf die Worte:

Gütigſter, Beſter!
Weiſeſter, Größter!
So lange ich Thränen habe
Und an der Kunſt mich labe,
Sei beides Dir gebracht, (geweiht?)
Der beides mir verleiht.

An dieſes ſchließt ſich eine Arie mit Clavierbegleitung (Andantino G-dur $\frac{3}{4}$):

So Gut als Weisheit ſtröme mild
Von Dir, o Gottes Ebenbild.
Engel biſt Du mir auf Erden,
Gern' möcht' ich Dir dankbar werden,

worauf ein dreiſtimmiger Canon (Moderato G-dur $\frac{2}{4}$)

Unſer aller Großpapa
Bleibe noch recht lange da!

die Cantate[1]) abſchließt, welche mehr durch die Gelegenheit, der ſie ihre Entſtehung verdankte, als durch ihren muſikaliſchen Werth Intereſſe zu erregen geeignet iſt.

---

[1]) Die Compoſition findet ſich in Abſchrift bei Joſ. von Spaun, bei dem Muſikalienhändler Hrn. Witzendorf und bei Frau Dr. Lumpe in Wien. Letztere beſitzt auch ein Terzett mit Clavierbegleitung auf dieſelben Worte, und ebenfalls componirt im Juni 1816, das von dem obigen Quartett zwar nicht weſentlich, aber doch in Einigem abweicht.

Ungleich bedeutender als diese war eine kurz darauf entstandene, bei Schubert bestellte Composition, welche von den noch lebenden Zeugen ihrer Aufführung einstimmig als ein schönes Werk gepriesen wird, und auch dem bescheidenen Tondichter, der ihr den Empfang des ersten Honorars zu danken hatte [1]), solche Befriedigung gewährte, daß er sie, mehrere Jahre später, zu öffentlicher Aufführung bringen wollte.

Es ist dies die Eingangs erwähnte Cantate: „Prometheus" für Solostimmen, Chor und Orchester. Mehrere Hörer der Rechte, unter diesen Graf Constantin Wickenburg (österr. Handelsminister a. D.) und als Hauptveranstalter Herr v. Managetta [2]) beschlossen, den Professor der politischen Wissenschaften, Heinrich Watteroth [3]), an seinem Namenstag (12. Juli) mit einer musikalischen Feier zu überraschen, welche in dem zu seinem Wohnhaus in der Vorstadt Erdberg gehörigen Garten stattfinden sollte. Der Studirende Filipp Dräxler von Carin (derzeit Hofrath und Kanzlei-Director des k. k. Obersthofmeisteramtes) dichtete auf Ersuchen mehrerer Collegen während eines Spazierganges durch die Gebirgsthäler von Baden die Cantate „Prometheus", welche sofort dem ihm persönlich ganz unbekannten Schubert zur Composition übergeben wurde. Die Proben für die Aufführung fanden in dem Consistorial-Saal der Universität statt

---

[1]) Franz erhielt dafür 40 fl. C. M. (S. Tagebuch.)

[2]) Vermuthlich der vor Kurzem verstorbene Hofrath Filipp v. Managetta.

[3]) Watteroth war der Schwiegervater des bekannten Schubertfreundes v. Witteczek.

und wurden daſelbſt eifrig betrieben. Die Aufführung, des ungünſtigen Wetters wegen zu wiederholten Malen verſchoben, konnte endlich am 24. Juli vor ſich gehen.

Frl. Maria Lagusius (ſpäter verehelichte Grieſinger, geſt. 1861) und Joſef Goetz hatten die Solopartien der „Gea“ und des „Prometheus“ übernommen; Studirende wirkten im Chor und Orcheſter mit. Die Anrede an den Gefeierten hielt Graf Wickenburg; auf dieſe folgte die Cantate und noch andere Muſikſtücke. Die Aufführung ſcheint eine gelungene geweſen zu ſein, und der Eindruck, welchen das originelle, ſchön inſtrumentirte Werk zurückließ, war ein entſchieden günſtiger[1]). Der bedeutenden Muſik wegen ſchlug es Dr.

[1]) In der Theaterzeitung erſchien wenige Tage darauf folgendes Gedicht von Herrn F. v. Schlechta (derzeit jubil. Sectionschef des k. k. Finanz-Miniſteriums):

An Franz Schubert, als ſeine Cantate „Promethens“ gegeben wurde.

In der Töne tiefem Leben,
Wie die Saiten jubelnd klangen,
Iſt ein unbekanntes Leben
In der Bruſt mir aufgegangen.

In dem Sturmeston der Lieder
Klagt die Menſchheit jammernd Ach,
Kämpfend ſteigt Prometheus nieder,
Und das ſchwere Dunkel brach.

Mich hat's wunderbar erhoben,
Und der Wehmuth neue Luſt
Wie ein ſchimmernd Licht von oben
Kam in die bewegte Bruſt.

Und in Thränen und Entzücken
Fühlte ich mein Herz zerſtücken,
Jauchzend hätte ich mein Leben
Wie Prometheus hingegeben.

Leop. v. Sonnleithner für die Concerte des Muſikvereins vor, drang aber mit ſeinem Antrag nicht durch, da man „von einem ſo jungen, noch nicht anerkannten Tonſetzer“ nichts wiſſen wollte. In Schubert's letzten Lebensjahren wurde es mehrfach verlangt, ſo auch von dem Stift Göttweih, wohin auch die Partitur und die von Schubert ſelbſt herausgeſchriebenen Stimmen geſendet wurden. Von dort auf Schubert's Verlangen zurückgeſtellt, da man es anderswo benöthigte, wurde die Cantate in ſeine Wohnung (damals auf der Wieden Nr. 694) gebracht, aus welcher ſie um die Zeit von Schubert's Tod verſchwand und bis jetzt nicht wieder zum Vorſchein gekommen iſt[1]).

[1]) Auch das Gedicht iſt nicht mehr aufzufinden. — Im Jahre 1842 erließ Herr Alois Fuchs in der Wiener Muſikzeitung einen Aufruf um Nachricht über die verloren gegangene Compoſition, der aber reſultatlos blieb. In der „Neue Zeitſchrift für Muſik“ Nr. 8 aus dem Jahre 1842 wurde dieſer Aufruf bezogen und daran die Bemerkung geknüpft: „Wenn doch die wirklich vorhandenen, noch ungedruckten Compoſitionen Schubert's erſt an's Tageslicht gebracht würden! So liegt in der Bibliothek in Berlin eine große Oper (Alfonſo und Eſtrella) von ihm und in Wien über 50 größere Werke. Es geſchieht nichts von ſelbſt; die es angeht ſollten ſich darum bekümmern, daß die Welt endlich zur vollen Würdigung Schubert's gelange.“ — Die Zurückſtellung des „Prometheus“ von Göttweih vermittelte Herr Frühwald, und Dr. Leop. v. Sonnleithner (welchem ich dieſe Notiz verdanke) ſchickte die Partitur an Schubert, der ihn in einem Zettel, den Frühwald überbrachte, darum erſucht hatte. Leider wurde die Cantate, von welcher Schubert ſelbſt die Stimmen herausgeſchrieben hatte, nicht copirt. Auch nach Innsbruck war ſie geſendet und daſelbſt vom Capellmeiſter Gänsbacher zur Aufführung gebracht worden. Im J. 1819 wurde der „Prometheus“ im Sonnleithner'ſchen Hauſe gegeben, wobei Dr. Ignaz v. Sonnleithner den Prometheus ſang. Schubert war im Jahre 1816

Eine dritte Compoſition gleicher Gattung iſt die zu Ehren des Schuloberaufſehers Joſef Spendou[1]) auf Textworte von Hocheiſel für Soli, gemiſchten Chor und Orcheſter componirte, unter der Aufſchrift: Empfindungsäußerungen des Witwen-Inſtitutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorſteher desſelben (Joſef Spendou) veröffentlichte Cantate[2]).

Die Compoſition beſteht aus Recitativen (für Baß), einer Arie, einem Duett und mehreren Chören.

Das erſte Baßrecitativ (Grave G-Moll $\frac{4}{4}$) „Da liegt er ſtarr vom Tode hingeſtreckt" ſchildert, auf den todten Vater hindeutend, in kurzen kräftigen Sätzen die traurige Lage der verwaisten Kinder. An dasſelbe reiht ſich der Klagegeſang der Witwe und der dieſen begleitende Chor der ſie tröſtenden Kinder (Andante F-Moll $\frac{4}{4}$). Ein zweites Baßrecitativ zeigt auf den Retter hin, welchen das nun folgende Duett der Witwe und Einer Waiſen (Allegro mod. B-Dur $\frac{3}{4}$) als ſolchen begrüßt. Folgt abermals eine Recitativſtelle (Andante molto $\frac{4}{4}$); auf dieſes ein Chor der

---

und auch diesmal bei der Aufführung anweſend, und die Zeugen jener Productionen, Dr. Leopold v. S., Albert Stadler, der nachherige Oberfinanzrath Ant. Müllner, v. Schlechta und Herr Joſ. Hüttenbrenner wirkten (letzterer im J. 1819) im Chor mit. Im J. 1820 wollte Schubert die Cantate im Augarten aufführen, kam aber davon zurück, da die Probe nicht gut zuſammenging. Die Aufführung der Cantate währte beiläufig $\frac{3}{4}$ Einer Stunde.

[1]) Spendou war Domſcolaſticus, Dr. der Theologie, Regierungsrath, Mitglied der Studien-Hofcommiſſion in Angelegenheiten der deutſchen Schule, infulirter Prälat und Schuloberaufſeher.

[2]) Die Cantate iſt als op. 128 in dem von Ferd. Schubert verfaßten Clavierauszug im Stich erſchienen.

Witwen und Waiſen (Allegro maestoso D-Dur $\frac{4}{4}$) zum Lob und Preis Spendou's, und endlich ein kurzes Baßſolo (Adagio con moto D-Dur $\frac{4}{4}$), welches in den Schlußchor (B-Dur $\frac{4}{4}$) leitet, der mit einem Quartett (Gattin, Waiſe, Tenor und Baß) beginnend, den Sologeſang des Soprans (Gattin) bis zu Ende begleitet.

Die Recitative ſind in dieſer Cantate ſchön und ausdrucksvoll behandelt; die übrigen Geſangsſtücke — ohne Zweifel auf den Vortrag durch die Waiſenkinder berechnet — bewegen ſich in ſchön dahinfließenden Melodien. Der hausbackene Geſangstext war nicht geeignet, den Tondichter zu ſchwungvoller muſikaliſcher Darſtellung einzuladen; der Zweck aber, den Wohlthäter der Witwen und Waiſen durch angemeſſenen Geſang zu ehren, dürfte bei Aufführung der Cantate vollſtändig erreicht worden ſein.

Die Kirchenmuſik iſt durch die Meſſe in C[1]), ein verhältnißmäßig weniger hervorragendes Werk, durch das große Magnificat[2]) in C, eine ſogenannte Duett-Arie[3]) für

[1]) Es iſt dies Schubert's vierte Meſſe (auf dem Titelblatt als dritte bezeichnet). Sie iſt für vier Singſtimmen mit Orcheſterbegleitung geſchrieben, Herrn Holzer „zur freundlichen Erinnerung" gewidmet und als op. 48 bei Diabelli im Stich erſchienen.

[2]) Das Magnificat iſt für Solo und gemiſchten Chor mit Inſtrumentalbegleitung (Violine, Viola, Oboe, Fagott, Trompete, Pauke) und Orgel componirt. Es beginnt mit einem Chor (Allegro maestoso $\frac{4}{4}$) Magnificat anima mea Dominum etc., auf dieſen folgt ein Soloquartett (Andante $\frac{4}{4}$) Deposuit potentes de sede etc. und auf dasſelbe als Schluß ein Chor gemiſchter Stimmen mit Soloquartett (Allegro vivace $\frac{4}{4}$) Gloria patri et filio et spiritui sancto Amen. Das Autograf mit dem Datum 25. Sept. 1816 beſitzt Herr Spina.

[3]) Dieſer umfangreiche Doppelgeſang (Moderato G-Dur $\frac{4}{4}$) iſt von Violine, Viola, Oboe, Fagott, Cello und Contrabaß begleitet. Die

Sopran und Tenor, das Fragment eines Requiems[1]) und das Stabat mater — nach der deutschen Nachbildung von Klopstock — endlich durch ein Paar kleinere Einlagen[2]) reichlich vertreten.

Unter diesen Kirchencompositionen ist das Stabat mater für Soli, Chor und Orchester[3]) die umfangreichste und unstreitig auch bedeutendste. Es besteht aus vier Arien (je eine für Sopran und Baß und zwei für Tenor), einem Duett für Sopran und Tenor, zwei Terzetten für Sopran, Tenor und Baß, wovon das eine mit Chorbegleitung und aus fünf Chören für gemischte Stimmen. Diese letzteren bilden auch die gelungensten Theile des ganzen Werkes, und ist namentlich der Doppelchor (Nr 5), ein Wechselgesang von Frauen- und Männerstimmen — von schönem Ausdruck. Auch das Sopransolo (Nr. 2) und das Terzett (Nr. 10) sind in edlem, echt kirchlichem Styl gehalten, und das erstere von ergreifender Wirkung. Die Baßarie könnte auch von Mozart sein, so sehr ist sie dem Styl dieses Meisters nachgebildet.

Textworte lauten: Auguste jam coelestium Divis recepte sedibus dignare te colestium piis adesse mentibus. Omnem per orbem gloriae tuae eriguntur simbola. Per te impetratae gloriae ubique stant insignia. — Das Autograf besitzt Herr Spina.

[1]) Das Requiem reicht bis (einschließlich) zur Fuge des Kyrie.

[2]) Klopstocks Halleluja (dreistimmig) in Lief. 41 enthalten, und ein Salve regina.

[3]) Das Stabat mater trägt das Datum Februar 1816. Die Instrumentalbegleitung besteht aus Violinen, Viola, Oboe, Posaunen und Contrabaß. — Im Jahre 1841 wurde es in Wien im Musikvereinssaal aufgeführt, wobei Staudigl, Lutz und Frl. Tuczek die Solo san-

Den im vorausgegangenen Jahre entſtandenen zwei Sinfonien (in B und D) folgten in dieſem Jahre abermals zwei ſinfoniſche Werke: die Sinfonie in C-Moll [1]) (die ſogenannte tragiſche) und eine zweite in B-Dur. Von den zwei Sinfonien in B iſt die eine bekannt als „Sinfonie ohne Trompeten und Pauken", was vielleicht darin ſeinen Grund hatte, daß in jener Geſellſchaft von Dilettanten, für welche damals Schubert ſeine Kammer- und Orcheſtermuſik zu componiren pflegte, ſich damals weder ein Trompeter noch ein Paukenſchläger vorfand.

Der kleine Kreis von Freunden und Bekannten, welche ſich nach und nach den ſchon erwähnten, bei Vater Schubert abgehaltenen Streichquartett-Uebungen angeſchloſſen hatten, erweiterte ſich nämlich allmälig derart, daß Haydn's Sinfonien in Quartettauszügen mit doppelter Beſetzung aufgeführt werden konnten. Zu den Theilnehmern zählten Hr. Joſef Doppler (Geſchäftsführer der Hofmuſikalienhandlung C. A. Spina), welcher mit Franz ſchon von den Kinderjahren her

---

gen. Im Jahre 1858 brachte die Wiener Singakademie das Terzett mit Chor zu Gehör; am 3. April 1863 kam es in der Altlerchenfelderkirche in Wien vollſtändig zur Aufführung.

[1]) Die C-Moll-Sinfonie, componirt im April, beſteht aus vier Sätzen: einer Einleitung Adagio molto $\frac{4}{4}$ mit daran ſich ſchließendem Allegro, einem Andante (As-Dur $\frac{3}{4}$), einem Menuett mit Trio (Allegro vivace Es-Dur $\frac{3}{4}$) und dem Finale (Allegro C-Moll $\frac{4}{4}$); jene in B hat ebenfalls vier Sätze: ein Largo und Allegro, ein Andante, Menuett und Finale. — Der zweite Satz der C-Moll-Sinfonie kam am 2. Dec. 1860 in einem Geſellſchaftsconcert in Wien als ſinfoniſches Fragment zur Aufführung. — Eine Copie der B-Sinfonie beſitzt der Wiener Muſikverein, eine Abſchrift von jener in C-Moll Dr. Schneider.

eine den Verdienſten des Jubilars entſprechende Weiſe zu erhöhen, war ſein Monarch ſelbſt bedacht [1]).

Am frühen Morgen des 16. Juni, desſelben Tages, an welchem Kaiſer Franz von ſeiner Reiſe nach Italien (zunächſt von dem Schloß Böſenbeug) nach Schönbrunn zurückkehrte, begab ſich Salieri, eingedenk des erſten Ganges, welchen er am 16. Juni 1766 mit ſeinem (mittlerweile verſtorbenen) Meiſter Gaßmann durch die Straßen der Reſidenz gemacht hatte, begleitet von ſeinen vier Töchtern, zu einem Dankgebet in die italieniſche Kirche. Um 10 Uhr Vormittags fand ſich vor ſeinem Haus (in der Spiegelgaſſe Nr. 1154) ein Hofwagen ein, der ihn in das Hôtel des Oberſthofmeiſters Fürſten zu Trauttmannsdorf-Weinsberg führte. Dieſer erſchien mit dem Hofmuſikgrafen von Kuefſtein im Vorſaal und führte Salieri in ein zur Feierlichkeit beſtimmtes Gemach, wo ihm nach kurzer Anſprache in Gegenwart des im Kreiſe aufgeſtellten Hofmuſik-Perſonales die große goldene Civil-Ehren-Medaille mit Kette umgehängt wurde. Salieri dankte für die ihm zu Theil gewordene Auszeichnung und den verſammelten Künſtlern für ihren Eifer, und nachdem er huldvoll entlaſſen worden, fuhr er, da eben Sonntag war, in die Hofcapelle, um dort ſeinen gewöhnlichen Dienſt zu verſehen und die Muſik des Hochamtes (diesmal eine ſeiner Meſſen) zu leiten.

Die Mittagsſtunden füllte ein fröhliches Mahl im Kreiſe ſeiner Kinder und einiger vertrauten Freunde aus. Gegen 6 Uhr Abends verſammelten ſich, einer vorläufig an ſie ergangenen Einladung zufolge, ſeine ſämmtlichen ehemaligen

[1]) ſ. J. Moſel: „Salieri's Leben." — Wiener Zeitung 19. Juni 1816.

und wirklichen Schüler und Schülerinnen in ſeiner Wohnung. Graf Kuefſtein beehrte die Geſellſchaft mit ſeiner Gegenwart. Sobald Alles verſammelt war, begann die muſikaliſche Feier. Salieri, von ſeinen vier gleichgekleideten Töchtern umgeben, nahm am Clavier Platz. Zur Rechten in einem Halbkreiſe ſaßen vierzehn theils ehemalige theils noch wirkliche Schülerinnen, nämlich die Damen: Roſenbaum und Fux (beide geborne Gaßmann), Correga, Flamm, Klüber, Schütz, Milani, Hähnel, Canzi, Franchetti, Teyber, Fery, Weiß und Mathes; zur Linken zwölf ebenfalls theils ſchon abſolvirte theils noch wirkliche Schüler, und zwar Schüler in der Compoſition[1]): Carl Freiherr von Doblhoff, Joſef Weigl, Stunz, Aßmayr und Franz Schubert. Hummel und Moſcheles, eben auf Kunſtreiſen abweſend, beſchränkten ſich darauf, ihre Compoſitionen einzuſenden. Als Schüler im Geſang erſchienen: Mozatti, Fröhlich, Platzer und Salzmann. Dem Jubelgreiſe gegenüber waren zwei ausgezeichnete Plätze für die beiden oben erwähnten Vorgeſetzten bereitet, in Mitte derſelben aber die Büſte Kaiſer Joſef II., ſeines erſten „Gebieters und Wohlthäters", aufgeſtellt. Als Jedermann ſeinen Platz eingenommen, ſprach Salieri den Anweſenden ſeinen Dank aus, worauf ein die Gefühle gegen Gott, Kaiſer, Vaterland, Familie und Freunde ausdrückender Chor (Text und Muſik von Salieri) geſungen wurde. Sofort begannen ſeine Schüler in der Compoſition, von dem Jüngſten angefangen, einer nach dem andern, die von ihnen für dieſe Gelegenheit componirten Geſangsſtücke vorzutragen, nach welchen die Compoſitionen von Hummel und Moſcheles an die Reihe kamen.

[1]) Auch ein Liſzt findet ſich unter den Schülern aufgeführt. Franz Liſzt ſtand damals im ſechsten Lebensjahr.

Schubert fand ſich zu dieſer Feier, wie bereits erwähnt, mit einer von ihm gedichteten und in Muſik geſetzten Cantate ein, die er als „Beiträge zur fünfzigjährigen Jubelfeier des k. k. erſten Hofkapellmeiſters Anton Salieri von ſeinem Schüler Franz Schubert" — bezeichnete.

Die Compoſition beſteht aus einem Vocalquartett für vier Männerſtimmen (Adagio B-dur $\frac{4}{4}$) auf die Worte:

Gütigſter, Beſter!
Weiſeſter, Größter!
So lange ich Thränen habe
Und an der Kunſt mich labe,
Sei beides Dir gebracht, (geweiht?)
Der beides mir verleiht.

An dieſes ſchließt ſich eine Arie mit Clavierbegleitung (Andantino G-dur $\frac{4}{4}$):

So Gut als Weisheit ſtröme mild
Von Dir, o Gottes Ebenbild.
Engel biſt Du mir auf Erden,
Gern' möcht' ich Dir dankbar werden,

worauf ein dreiſtimmiger Canon (Moderato G-dur $\frac{2}{4}$)

Unſer aller Großpapa
Bleibe noch recht lange da!

die Cantate[1]) abſchließt, welche mehr durch die Gelegenheit, der ſie ihre Entſtehung verdankte, als durch ihren muſikaliſchen Werth Intereſſe zu erregen geeignet iſt.

---

[1]) Die Compoſition findet ſich in Abſchrift bei Joſ. von Spaun, bei dem Muſikalienhändler Hrn. Witzendorf und bei Frau Dr. Lumpe in Wien. Letztere beſitzt auch ein Terzett mit Clavierbegleitung auf dieſelben Worte, und ebenfalls componirt im Juni 1816, das von dem obigen Quartett zwar nicht weſentlich, aber doch in Einigem abweicht.

Ungleich bedeutender als diese war eine kurz darauf entstandene, bei Schubert bestellte Composition, welche von den noch lebenden Zeugen ihrer Aufführung einstimmig als ein schönes Werk gepriesen wird, und auch dem bescheidenen Tondichter, der ihr den Empfang des ersten Honorars zu danken hatte [1]), solche Befriedigung gewährte, daß er sie, mehrere Jahre später, zu öffentlicher Aufführung bringen wollte.

Es ist dies die Eingangs erwähnte Cantate: „Prometheus" für Solostimmen, Chor und Orchester. Mehrere Hörer der Rechte, unter diesen Graf Constantin Wickenburg (österr. Handelsminister a. D.) und als Hauptveranstalter Herr v. Managetta [2]) beschlossen, den Professor der politischen Wissenschaften, Heinrich Watteroth [3]), an seinem Namenstag (12. Juli) mit einer musikalischen Feier zu überraschen, welche in dem zu seinem Wohnhaus in der Vorstadt Erdberg gehörigen Garten stattfinden sollte. Der Studirende Filipp Dräxler von Carin (derzeit Hofrath und Kanzlei-Director des k. k. Obersthofmeisteramtes) dichtete auf Ersuchen mehrerer Collegen während eines Spazierganges durch die Gebirgsthäler von Baden die Cantate „Prometheus", welche sofort dem ihm persönlich ganz unbekannten Schubert zur Composition übergeben wurde. Die Proben für die Aufführung fanden in dem Consistorial-Saal der Universität statt

[1]) Franz erhielt dafür 40 fl. C. M. (S. Tagebuch.)

[2]) Vermuthlich der vor Kurzem verstorbene Hofrath Filipp v. Managetta.

[3]) Watteroth war der Schwiegervater des bekannten Schubertfreundes v. Witteczek.

Chor der Wache fordert Theages auf, ihm zu folgen [1]), und es entwickelt ſich nun ein Enſembleſtück (Anna, Julus, Ismene, Theages und Chor), mit welchem der erſte Act ſchließt.

Der zweite iſt von dieſem durch eine Ouverture getrennt, die (mit einem Andante C-dur $\frac{3}{8}$ beginnend, ſodann in Allegro agitato übergehend) in eine Arie des auf der Rückkehr begriffenen Moeros hinüberleitet, in welcher er, ſeine Rettung aus den Fluthen erzählend, den Göttern dankt.

Die Scene verwandelt ſich in Anna's Zimmer. Dieſe, von einem Traum über ihres Mannes Geſchick aufgeſchreckt, ſpricht ihre Angſt und Seelenpein in ſtürmiſch bewegten Recitativen aus. Julus und Ismene verſuchen es, ſie zu tröſten. Ihr Zwiegeſang endet mit einem Terzett, an welchem Anna ſich betheiligt [2]).

Zur finſtern Kerkersnacht hinab,
Das geht nimmer rechtlich zu.

Theages.

Geliebtes Weib gib dich in Ruh!
Ich geh in den Kerker, doch nicht zum Grab.

Anna.

Nein, nein, das war noch nicht erhört,
Das geht nicht an, du bürgſt ihn nicht u. ſ. w.

[1]) Anna ſagt bei dieſer Gelegenheit:

Die rauhen Männer führen ihn
Zum finſtern Kerkersort,
Er klirrt in Ketten fort,

[2]) Ja ſo ſind wir ganz verlaſſen,
Statt des Freundes muß er ſterben,
Herzlich muß ich Moeros haſſen,
Da wir alle nun verderben.

Philoſtratus, der Freund des Hauſes, tritt ein und ſucht das geſunkene Vertrauen in Moeros Treue wieder aufzurichten. Anna antwortet ihm beruhigter, es folgt ein Duett beider. Philoſtratus ſchließt dieſe Scene mit folgenden Worten:

Liebet unbeſchreiblich ihn,
Er gibt zehnmal ſein Leben hin,
Um Freundes Leben zu erretten,
Wenn nur von traurigen Ketten,

welch hehren Spruch Anna und die beiden Kinder wiederholen.

Der Schauplatz verwandelt ſich in eine Waldgegend. Räuber lauern auf Beute und ſingen ein charakteriſtiſches Quartett (Strofenlied). Das Orcheſter fällt in ein Allegro furioso ein, Moeros' Kampf mit den Wegelagerern darſtellend. Folgen nun mehrere Recitativſtellen; Moeros beſiegt die Räuber, findet ſodann die labende Quelle und dankt den alles vermögenden „Schöpfern". Forteilend ruft er noch aus:

Wenn ich verbliebe!
Mitleidiger Gott!
Ohn' Erbarmen — wär' er todt.
Und mir winkt ein Ziel,
Heiliger Andacht großes Gefühl.

Damit ſchließt der zweite Act.

Der dritte enthält nur mehr zwei ausgearbeitete Muſikſtücke. Er beginnt mit einem Chor des vor dem Richtplatz verſammelten Volkes, welcher von einem kurzen Vorſpiel (Andante H-moll $\frac{3}{8}$) eingeleitet wird. Der Chor läßt ſich alſo vernehmen:

Der Abend rückt heran,
Du büßt für deinen Wahn;
Man führt ſogleich dich fort
Zum ſtrengen Kerkerort.

Darauf antwortet Theages:

Schweigt, Ihr ſeid im Wahn
Durch Euch ſpricht der Tyrann,
Euch wurmt mein feſter Muth,
Mein hohes Glaubensgut.

Nun folgt noch eine intereſſante muſikaliſche Stelle. Theages, zum Tod bereit, ruft der Menge zu:

Ein böſer Geiſterchor,
Der ſich voll Zweifel ſeitwärts ſteckt;
Nun ſchweigt, ich laß mich tödten,
Und werb' ihn ſo erretten,

während dieſe gleichzeitig in ſpottender, von dem Componiſten charakteriſtiſch wiedergegebener Weiſe ihm erwidert:

Die Sonne ſinkt, nun gute Nacht,
Du haſt's gebüßt, du haſt's vollbracht,
Das haſt für deinen Glauben,
Den dir kein Menſch kann rauben.
Seht, wie der Freund zu löſen eilt,
Und ſeinem Freund die Wunden heilt,
Da ihn die Stunden ſchlugen,
Die ſie zuſammentrugen.

Von dieſer Stelle an erſcheint das Solo und der Chor, doch ohne Text, durch fünf Seiten der Partitur weitergeführt, dann folgt noch eine kurze Geſangsſtelle des Theages:

Wenn dreimal ſich der Abend neiget,
Und er ſich noch nicht findet,
Meint ihr, der Glaube ſchwindet?

Dieſer Sologeſang läuft noch durch ſechs Seiten ohne Text weiter, und damit ſchließt die unvollendete Oper, von welcher wohl nie irgend ein Theil in die Oeffentlichkeit gedrungen iſt.

Auch an Inſtrumentalcompoſitionen anderer als der ſchon erwähnten Art (Clavier- und Kammermuſik) fehlt es nicht; ein großer Theil derſelben iſt noch unveröffentlicht[1]). Von mehrſtimmigen, ebenfalls wenig oder gar nicht gekannten Geſangsſtücken ſind zu erwähnen: „An die Sonne", ein umfangreiches, in religiöſem Styl gehaltenes Quartett für gemiſchten Chor mit Clavierbegleitung; „Das Grab" von Salis (Vocalquartett für Männerſtimmen); „Chor der Engel[2])" aus Goethes Fauſt, für gemiſchte Stimmen; „Trinklied[3])" (für Tenorſolo und Männerchor mit Clavierbegleitung); „der Geiſtertanz" von Mathiſſon (Quartett für Männerſtimmen) und ein Vocalterzett: „Am Seegeſtade"[4]).

[1]) Dahin gehören: Ein Streichquartett in F, ein Streichtrio, ein Violinconcert in D, ein Rondo für die Violine in A, eine Clavierſonate in F, ein Adagio und Rondo concertant für Pianoforte, der erſte Satz und der Anfang eines Allegro einer Clavierſonate in E, zwei Märſche für Pianoforte in E-Dur und H-Moll, Märſche mit Trio in E-Dur, zwölf Deutſche mit Coda und ſechs Ecoſſaiſen. Auf den letzteren findet ſich, von Schubert's Hand geſchrieben, die Bemerkung: Als Arreſtant in meinem Zimmer in Erdberg componirt. Mai. Am Schluß ſtehen die Worte: Gott ſei Dank! — Da Witteczek, Mayrhofer und Spaun einige Zeit hindurch in Erdberg wohnten, ſo hängt die Arreſtantengeſchichte wahrſcheinlich mit einem Scherz zuſammen, den dieſe ſich mit Franz erlaubten, als er bei ihnen zu Beſuch war. — Ferd. Schubert, in deſſen Aufzeichnungen die hier genannten Compoſitionen ſich vorfinden, erwähnt auch einer Sinfonie in C (componirt im September), von welcher aber keine Spur vorhanden iſt. Die drei Sonatinen für Clavier und Violine (op. 137) gehören ebenfalls dieſer Zeit an.

[2]) Erſchien im J. 1839 als Beilage der „Neue Zeitſchrift für Muſik."

[3]) Das „Trinklied" erſchien im Jahre 1844 bei Mechetti als Beilage der Wiener Muſikzeitung.

[4]) Die Autografe von „Geiſtertanz" und „Am Seegeſtade" beſitzt Herr A. Stadler in Wien.

Was die Anzahl der Lieder betrifft, so reiht sich das Jahr 1816 auch in dieser Beziehung dem unmittelbar vorausgegangenen an, und stellen sich diese beiden Zeitperioden überhaupt als die liederreichsten dar. Es finden sich darunter die „Gesänge des Harfner", „Der Wanderer [1])", „Fragment aus dem Aeschylus", „An Schwager Kronos" 2c., durchweg Compositionen, die von der vollendeten Reife des neunzehnjährigen Tondichters im Liederfach lautsprechendes Zeugniß geben. Ein schönes (nicht veröffentlichtes) Lied ist: „Abschied" [2]), von Mayrhofer, nach einer Wallfahrts-

---

[1]) Das Original des „Wanderer" ist in Händen des Dr. Carl Enderes in Wien. Es trägt das Datum October 1816. Der Tag der Composition ist, wie es scheint von Schubert, durchstrichen; ebenso sind in der Clavierbegleitung einige Stellen durch dicke Striche unkenntlich gemacht, und an ihrer Statt von Schubert eine andere Begleitung beigefügt worden. Auf das Gedicht des Lübeckers Georg Filipp Schmidt (geb. 1766, gest. 1849) machte ihn der Geistliche Horni in Wien aufmerksam, der es wahrscheinlich in den, von Deinhartstein im Jahre 1815 herausgegebenen „Dichtungen für Kunstredner" vorfand, wo es als „Der Unglückliche" von Werner bezeichnet ist, daher Schubert auf das Original schrieb: Von Zacharias Werner.

[2]) Das Gedicht ist Lunz — der Name eines in Niederösterreich im Oetschergebiet gelegenen Ortes — überschrieben und beginnt:

Ueber die Berge
Zieht ihr fort,
Kommt an manchen
Grünen Ort;
Muß zurücke
Ganz allein,
Lebet wohl,
Es muß so sein u. s. w.

melodie — alſo im Volkston — mit Clavierbegleitung bearbeitet.

Es gilt als eine unbeſtrittene Thatſache, daß Briefe, Tagebücher und andere Aufzeichnungen, wenn ſie in größerer Anzahl vorhanden und durch längere Zeit fortgeſetzt, in einen inneren Zuſammenhang gebracht werden können, ganz hauptſächlich geeignet ſind, die Kenntniß des Charakters einer beſtimmten Perſon zu fördern und zu erweitern. Der reiche Briefſchatz, welchen wir von den Mozart's beſitzen, und die jüngſt veröffentlichten Briefe Felix Mendelsſohns gewähren einen tieferen Einblick in das Denken und Fühlen dieſer Künſtlernaturen, als die Darſtellung ihres äußeren bewegten Lebens zu bieten vermag, und während ſie nicht ſelten das Verſtändniß und die Würdigung ihrer Werke erleichtern, ſind ſie dem Biografen ein wichtiger Behelf für das Entwerfen eines getreuen Bildes deſſen, der geſchildert werden ſoll. Von Schubert ſind bis jetzt wenige Briefe bekannt geworden, vielleicht weil er nicht ſchreibſelig war (wofür übrigens kein Beweis vorliegt), vielleicht auch, weil Briefe verloren gegangen, oder aus falſcher Scheu mit der Veröffentlichung derſelben zurückgehalten wird.

Von Tagebuchnotizen liegen nur einige aus den Jahren 1816 und 1824 vor, welche hier und im weiteren Verlauf ihre Stelle finden. Ob Franz längere Zeit hindurch Aufſchreibungen geführt, konnte ich nicht ermitteln [1]). Weder dieſe noch die Briefe ſind geeignet, durch ihren Inhalt an ſich

[1]) Der bekannte Autografenſammler Alois Fuchs bemerkt in ſeinen Schubertiana: Vor einigen Jahren fand ich zufällig bei einem

das Intereſſe des Leſers in höherem Grad in Anſpruch zu nehmen, da Schubert ſich faſt nie veranlaßt fand, von ſeinem reichen inneren Leben ſelbſt ſeinen vertrauteſten Freunden Kunde zu geben; nachdem aber die Quellen über ſeine äußere Exiſtenz ohnehin nur ſpärlich fließen, muß es dem Biografen wohl geſtattet ſein, alle Behelfe, deren er habhaft geworden, und wären dieſe noch ſo unbedeutend, wo möglich unverkürzt mitzutheilen, da ſie im Ganzen immerhin Streiflichter auf das zu ſchildernde Individuum werfen, des äußerlichen Momentes nicht zu gedenken, daß derlei kleine Epiſoden die Monotonie der Aufzählung von Schubert's Compoſitionen, welch' letztere immerdar den hauptſächlichen Theil ſeiner Lebensgeſchichte bilden wird, in erwünſchter Weiſe unterbrechen.

Die vorgefundenen Fragmente aus Schubert's Tagebuch vom Jahre 1816 umfaſſen nur die Tage vom 13. bis einſchließlich 16. Juni, und ſind folgenden Inhaltes:

„13. Juni 1816. Ein heller, lichter, ſchöner Tag wird dieſer durch mein ganzes Leben bleiben. Wie von ferne, leiſe hallen mir noch die Zaubertöne von Mozart's Muſik. Wie unglaublich kräftig und wieder ſo ſanft ward's durch

---

Autografenſammler in Wien das Fragment eines von Franz Schubert eigenhändig geführten Tagebuches, woran aber bereits mehrere Blätter fehlten. Auf meine Frage, wohin das Mangelnde gekommen ſei, erwiderte mir der unglückliche Beſitzer dieſer Reliquie, daß er bereits ſeit geraumer Zeit einzelne Blätter dieſer Handſchrift an Schubertianer oder Autografenſammler vertheilt habe. Nachdem ich über dieſen Vandalismus meine Entrüſtung geäußert, war ich bemüht, den Reſt in folgenden Blättchen zu ſalviren. — Das Autograf des Tagebuchfragmentes beſitzt Herr G. Petter in Wien.

Schleſinger's [1]) meiſterhaftes Spiel, in's Herz tief, tief eingedrückt. So bleiben uns dieſe ſchönen Abdrücke in der Seele, welche keine Zeit, keine Umſtände verwiſchen und wohlthätig auf unſer Daſein wirken. Sie zeigen uns in den Finſterniſſen dieſes Lebens eine lichte, helle, ſchöne Ferne, worauf wir mit Zuverſicht hoffen. O Mozart, unſterblicher Mozart! wie viele und wie unendlich viele ſolche wohlthätige Abdrücke eines lichten beſſeren Lebens haſt du in unſere Seele geprägt. Dieſes Quintett iſt ſo zu ſagen eines ſeiner größten kleineren Werke. Auch ich mußte mich produciren bei dieſer Gelegenheit. Ich ſpielte Variationen von Beethoven, ſang Goethe's „raſtloſe Liebe" und Schiller's „Amalia." Ungetheilter Beifall ward jenem, dieſem minderer. Obwohl ich ſelbſt meine „raſtloſe Liebe" für gelungener halte, als „Amalia", ſo kann man doch nicht läugnen, daß Goethe's muſikaliſches Dichtergenie viel zum Beifall wirkte. Auch lernte ich Mad Jenny, eine außerordentlich geläufige Clavierſpielerin, kennen; doch ſcheint ihr der wahre reine Ausdruck einigermaßen zu fehlen.

„Am 14. Juni 1816. Nach einigen Monaten machte ich wieder einmal einen Abendſpaziergang. Etwas angenehmeres wird es wohl ſchwerlich geben, als ſich nach einem heißen Sommertage Abends im Grünen zu ergehen, wozu die Felder zwiſchen Währing und Döbling eigens geſchaffen ſcheinen. Im zweifelhaften Dämmerſchein in Begleitung

---

[1]) Martin Schleſinger, geb. 1751 zu Wildenſchwert in Böhmen, geſt. in Wien am 12. Auguſt 1818, war ein vortrefflicher Violinſpieler. Von ſeinen Compoſitionen ſind wenige, und zwar unbedeutende im Druck erſchienen.

meines Bruders Carl ward mir ſo wohl um's Herz. Wie ſchön, dacht' ich und rief ich und blieb ergötzt ſtehen. Die Nähe des Gottesackers erinnerte uns an unſere gute Mutter. So kamen wir unter traurig traulichen Geſprächen auf den Punkt, wo ſich die Döblinger Straße theilt. Und wie aus himmliſcher Heimat hörte ich von einer haltenden Chaiſe herab eine bekannte Stimme. Ich ſchaute auf und es war Herr Weinmüller[1]), welcher eben ausſtieg und ſich in ſeinem herzlichen, biederen Tone empfahl. Gleich wandte ſich unſer Geſpräch auf die äußere Herzlichkeit in Ton und Sprache der Menſchen. Wie mancher bemüht ſich, ſein redliches Gemüth vergebens in ebenſo herzlicher biederer Sprache zu zeigen; wie mancher würde darum zum Gelächter der Menſchen dienen. Man kann ſolches nicht als ein erſtrebtes Gut, ſondern nur als Naturgabe anſehen.

„15. Juni 1816. Gewöhnlich iſt's, daß man ſich von zu Erwartendem zu große Vorſtellungen macht. So ging es auch mir, als ich die bei St. Anna gehaltene Ausſtellung vaterländiſcher Gemälde ſah. Unter allen Gemälden ſprach mich ein Madonnenbild mit einem Kind von Abel am meiſten an. Sehr getäuſcht wurde ich durch den Sammtmantel eines Fürſten. Uebrigens ſehe ich ein, daß man dergleichen

---

[1]) Weinmüller (Carl), wurde 1765 in der Nähe von Augsburg geboren. Anfangs mit wandernden Theatergeſellſchaften herumziehend, ließ er ſich um 1795 bleibend in Wien nieder, wo er, von Stufe zu Stufe ſteigend, bald der auserkorne Liebling des Publikums wurde. Er war im Beſitz einer herrlichen Baßſtimme, und ſeelenvoller, zum Herzen dringender Deklamation. Auch als Hofcapellſänger excellirte er. Um 1825 trat er in Penſion und ſtarb im März 1828 in ſeiner Villa in Döbling.

Sachen öfter und länger ſehen muß, um den gehörigen Ausdruck und Eindruck zu finden und zu erhalten."

Die nun folgenden mitunter etwas verworrenen Bemerkungen ſind am 16. Juni 1816 Abends, nachdem Schubert von Salieri's Jubelfeier nach Hauſe gekommen war, niedergeſchrieben:

„Schön und erquickend muß es dem Künſtler ſein, ſeine Schüler alle um ſich verſammelt zu ſehen, wie jeder ſich ſtrebt, zu ſeiner Jubelfeier das Beſte zu leiſten; in allen dieſen Compoſitionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei von aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meiſten Tonſetzern jetzt zu herrſchen pflegt und einem unſerer größten deutſchen Künſtler beinahe allein zu verdanken iſt; von dieſer Bizarrerie, welche das Tragiſche mit dem Komiſchen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroiſche mit Heulerei, das Heiligſte mit dem Harlequino vereint, verwechſelt, nicht unterſcheidet, die Menſchen in Raſerei verſetzt, ſtatt in Liebe auflöſt, zum Lachen reizt, anſtatt zu Gott zu erheben. Dieſes Bizarre, aus dem Zirkel ſeiner Schüler verbannt, um dann auf die reine heilige Natur zu blicken, muß das höchſte Vergnügen dem Künſtler ſein, der von einem Gluck geleitet, die Natur kennen lernt, und ſie trotz der unnatürlichſten Umgebungen unſerer Zeit erhalten hat.

„Herr Salieri feierte, nachdem er 50 Jahre in Wien und beinahe eben ſo lange in kaiſerlichen Dienſten geweſen, ſein Jubelfeſt, wurde von Sr. Majeſtät mit einer goldenen Medaille belohnt, ladete viele ſeiner Schüler und Schülerinnen ein. Die dazu verfertigten Compoſitionen ſeiner Compoſitionsſchüler wurden nach der Ordnung, in welcher ſie bei ihm eintraten, von Oben nach Unten, producirt. Das Ganze war von einem Chor aus dem Oratorium „Jesu al limbo"[1]),

[1]) Jeſus in der Vorhölle.

beides von Salieri eingeſchloſſen. Das Oratorium echt Gluckiſch gearbeitet; die Unterhaltung war für jeden intereſſant.

„An dieſem Tage componirte ich das erſte Mal für Geld. Nämlich eine Cantate [1]) für die Namensfeier des Herrn Profeſſors Watteroth von Dräxler. Das Honorar iſt 100 fl. W. W.

„Der Menſch gleicht einem Ball, mit dem Zufall und Leidenſchaften . . .

„Ich hörte oft von Schriftſtellern ſagen: Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Menſch ſeine Rolle ſpielt. Beifall und Tadel folgt in der andern Welt. Eine Rolle aber iſt aufgegeben, alſo iſt auch unſere Rolle aufgegeben und wer kann ſagen, ob er ſie gut oder ſchlecht geſpielt hat? Ein ſchlechter Theater-Regiſſeur, welcher ſeinen Individuen ſolche Rollen gibt, die ſie nicht zu ſpielen im Stande ſind. Nachläſſigkeit läßt ſich hier nicht denken. Die Welt hat kein Beiſpiel, daß ein Acteur wegen ſchlechten Recitirens verabſchiedet worden ſei. Sobald er eine ihm angemeſſene Rolle bekommt, wird er ſie gut ſpielen. Erhält er Beifall oder nicht, dies hängt von einem tauſendfältig geſtimmten Publikum ab. Drüben hängt der Beifall oder Tadel von dem Weltregiſſeur ab. Der Tadel hebt ſich alſo auf.

„Naturanlage und Erziehung beſtimmen des Menſchen Geiſt und Herz. Das Herz iſt Herrſcher, der Geiſt ſoll es ſein.

„Nehmt die Menſchen, wie ſie ſind, nicht wie ſie ſein ſollen.

---

[1]) Prometheus.

„Glücklich, der einen wahren Freund findet; glücklicher, der in ſeinem Weibe eine wahre Freundin findet. Ein ſchreckender Gedanke iſt dem freien Manne in dieſer Zeit die Ehe; er vertauſcht ſie entweder mit Trübſinn oder grober Sinnlichkeit.

„Monarchen dieſer Zeit, ihr ſeht dies und ſchweiget! oder ſeht ihr's nicht? — Dann, o Gott! umſchlei're uns Sinn und Gefühl mit Dumpfheit! doch nimm den Schleier einmal wieder ohne Rückſchade!

„Der Mann trägt Unglück ohne Klage, doch fühlt er es deſto ſchmerzlicher. — Wozu gab uns Gott Mitempfindung?

„Leichter Sinn, leichtes Herz: zu leichter Sinn birgt meiſtens ein zu ſchweres Herz. —

„Ein mächtiger Antipode der Aufrichtigkeit der Menſchen gegeneinander iſt die ſtädtiſche Höflichkeit. Das größte Unglück des Weiſen und das größte Glück des Thoren gründet ſich auf die Convenienz.

„Der edle Unglückliche fühlt die Tiefe ſeines Unglücks und Glücks, ebenſo der edle Glückliche ſein Glück und ſein Unglück.

„Nun weiß ich nichts mehr! Morgen weiß ich gewiß wieder Etwas! Woher kommt das? Iſt mein Geiſt heute ſtumpfer als morgen? Weil ich voll und ſchläfrig bin? Warum denkt mein Geiſt nicht, wenn der Körper ſchläft? Er geht gewiß ſpazieren. Schlafen kann er ja nicht!

Sonderbare Fragen!
Hör' ich alle ſagen;
Es läßt ſich hier nichts wagen,
Wir müſſen's duldend tragen.
Nun gute Nacht
Bis ihr erwacht."

Wie ſchon erwähnt, verſah Franz ſeit dem Jahre 1814 das Amt eines Gehülfen in des Vaters Schulhaus. Nach dreijähriger Qual unerhörter Selbſtverleugnung, und da ſich ihm keine Ausſicht auf baldige Befreiung aus ſeiner peinlichen Lage eröffnete, beſchloß er, ſelbſt um den Preis, Wien verlaſſen zu müſſen, ſich um eine muſikaliſche Anſtellung zu bewerben, wozu ſich eben die Gelegenheit darbot.

Die damalige Central-Organiſirungs-Commiſſion hatte nämlich im December 1815 die Errichtung einer öffentlichen Muſikſchule an der deutſchen Normalſchul-Anſtalt in Laibach bewilligt. Bezüglich der Lehrerſtelle, mit welcher ein Gehalt von 450 fl. W. W. und eine Remuneration von 50 fl. verbunden war, wurde der Concurs ausgeſchrieben, und der Termin zur Einbringung der Geſuche, der in Niederöſterreich befindlichen Competenten, bei der Landesregierung, auf den 15. März 1815 feſtgeſetzt.

Unter den Aſpiranten befand ſich auch Franz Schubert, deſſen Eingabe folgendes Atteſt[1]) Salieri's beilag:

Io qui Sottoscritto affermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto.

Vienna, 9 Aprile 1816.

Antonio Salieri,
primo maestro di cappella della Corte Imp. reale.

[1]) Das Original dieſes Atteſtes iſt in meinem Beſitz; die übrigen Daten ſind Actenſtücken der ehemaligen n. ö. Regierung entnommen, welche mir von dem Herrn Statthalterei-Vicepräſidenten Riedl von Riedenau freundlichſt mitgetheilt wurden.

Die Geſuche wurden durch die damalige Stadthauptmannſchaft[1]) in Wien der n. ö. Regierung übermittelt, und jenes des Schubert an dieſelbe in nachſtehender Weiſe einbegleitet:

„Das anliegende Geſuch des Franz Schubert um die Muſikdirectorsſtelle in Laibach wird der hohen Landesſtelle nachträglich zum hierortigen Berichte vom 3. April 1816 über die gleichlautenden Geſuche des Hansliſchek und Wöß überreicht.

Man hat den Bittſteller aus dem Grunde nicht erſt zu einer neuerlichen Prüfung ſeiner muſikaliſchen Fähigkeiten angehalten, weil er ein Zeugniß ddo. 9. April 1816 des k. k. Hofkapellmeiſters Anton Salieri ſeinem Geſuche beilegte, welches ihn zu der angeſuchten Stelle fähig erkläret.

Da eben Salieri es iſt, welcher auch die übrigen Bittwerber um dieſe Stelle prüfte, ſo iſt deſſen ausgeſprochenes Urtheil für Schubert ſehr rühmlich.

Nicht minder empfehlenswerth lautet die Aeußerung des Regierungsraths und deutſchen Schul-Oberaufſehers Domherrn Joſef Spendou[2]), über des Bittſtellers Methode in Behandlung der Jugend.

Da Schubert ein Zögling des k. k. Convicts iſt und Singerknabe an der k. k. Hofcapelle war, derzeit noch als Schulgehülfe am Himmelpfortgrund dienet, ſo dürften auch dieſe Umſtände nach hierortigem Ermeſſen demſelben zum Verdienſte und Vorzuge angerechnet werden.

Wien, am 14. April 1816.

Mertens m. p. Freih. v. Haan m. p. Unger m. p.“

[1]) Eine Art Kreisamt; wurde 1819 aufgelöſt.

[2]) Deſſen bereits erwähnt wurde.

Schubert's Bewerbung blieb erfolglos; die Stelle wurde einem Anderen verliehen[1]), und der Schulgehülfe sah sich vorläufig dem Druck beengender Verhältnisse abermals überantwortet.

Die Stunde der Erlösung ließ übrigens nicht lange mehr auf sich warten. Zu Ende 1815 war nämlich der damals achtzehnjährige Studiosus Franz von Schober nach Wien gekommen, um seine Studien an der Universität daselbst fortzusetzen. Im Jahre 1798 zu Torup in Schweden geboren, wo sein (um 1784 dahin ausgewanderter) Vater das Amt eines Güterdirectors bekleidete, kehrte Franz von Schober nach dem im J. 1802 erfolgten Tode des Vaters, mit seiner Mutter Katharine (geb. Derffel aus Wien) und seinen Geschwistern zunächst nach Deutschland zurück, begann um 1808 seine Studien in dem Stift Kremsmünster, und begab sich nach Beendigung derselben aus Oberösterreich nach Wien, wo er für lange Zeit seinen bleibenden Aufenthalt nahm. Er fand schon im J. 1813 im Spaunschen Hause in Linz Gelegenheit, einige Lieder Schubert's, welche Josef Spaun von Wien aus dahin mitgebracht hatte, zu hören, und das hohe Interesse, welches ihm die schönen eigenthümlichen Melodien einflößten, trieb ihn, den Componisten selbst aufzusuchen. Er fand ihn im väterlichen Hause Schulaufgaben corrigirend und mit Geschäften derart überhäuft, daß es unbegreiflich scheint, wie er gerade um jene Zeit so massenhaft produciren konnte. Was Schober da von

[1]) Salieri schlug einen gewissen Jacob Schaufl als den für die Laibacher Lehrerstelle geeignetsten vor.

Schubert's Compoſitionen hörte, war nur geeignet, ſeine Bewunderung für den jungen Tondichter zu ſteigern. Ueberzeugt, daß dieſer, um ſeinem Beruf leben zu können, aus der geiſttödtenden Lage in des Vaters Schule herausgeriſſen werden müſſe, faßte er den Gedanken, Schubert zu ſich zu nehmen. Er erwirkte dafür die Einwilligung ſeiner (Schobers) Mutter, und nachdem ſich auch der alte Schubert damit einverſtanden erklärt hatte[1]), zog Franz in Schober's Wohnung, damals in der „Landskrongaſſe" gelegen. Dort blieb er etwas über ein halbes Jahr, ſo lange nämlich, bis ein Bruder des Letzteren, öſterreichiſcher Huſaren-Officier, mit Urlaub nach Wien kam, und das einzig verfügbar geweſene Zimmer in Beſchlag nahm, wo ſodann wegen Schubert's Unterbringung auf neuen Rath geſonnen werden mußte. Joſef Spaun nahm ſich der Sache an, und bewirkte, daß Schubert ſchließlich zu Mayrhofer zog, der in der Wipplingerſtraße wohnte, und nun ſeine Behauſung zwei Jahre hindurch mit Schubert theilen ſollte[2]).

[1]) In Nr. 42 Jahrgang 1847 der Wiener „Sonntagsblätter" erzählt Ferd. Nic. Schmidtler ein Geſchichtchen aus dem Lichtenthal, wornach Schubert in Folge einer tüchtigen Ohrfeige, die er einem etwas begriffſtützigen Schulmädchen applicirt, mit dem darüber ungehaltenen Vater eine heftige Scene beſtanden, und von dieſem endlich die licentia abeundi erhalten habe, worauf Franz das Lehramt aufgab. Ob und wie viel an der Erzählung Wahres, iſt mir nicht bekannt geworden.

[2]) Obige Daten verdanke ich einer Mittheilung des Herrn von Schober. — Da Schubert ſich im Schuljahr 1816 (laut Regierungs-Atteſt) noch in des Vaters Dienſt befunden, Herr von Schober das Jahr 1817 in Schweden zugebracht, und Mayrhofer erſt im Jahre 1819 gemeinſchaftlich mit dem Tondichter gewohnt hat, ſo erſcheinen Schobers Angaben, inſoweit ſie beſtimmte Zeitabſchnitte betreffen, mit dieſen Thatſachen ſchwer in Einklang zu bringen.

Während der Bücherreviſor in ſeinem Amt eifrigſt beſchäftigt war, arbeitete Schubert mit gleicher Ausdauer zu Hauſe bis zur Eſſenszeit, nach welcher er entweder auf Schober's Zimmer kam, oder in das Kaffeehaus [1]), wo er mit dieſem und anderen Freunden den Reſt des Tages zubrachte. Die ſpäteren Jahre verlebte Schubert zum großen Theil wieder im Schober'ſchen Hauſe.

Franz von Schober nimmt in Schubert's Leben eine hervorragende Stelle ein, da er zu dieſem frühzeitig in ein nahes Verhältniß trat, und, kurze Unterbrechungen abgerechnet, den vertrauten perſönlichen Verkehr mit ihm bis zu deſſen Tod fortſetzte. Mit Ausnahme der Jahre 1817, 1824 und 1825, die Schober in Schweden und Preußen zubrachte, dann der zwei Jahre (1819—1821), während welcher Schubert der Zimmergenoſſe Mayrhofer's war [2]), hatte Schubert fortan Quartier im Schober'ſchen Hauſe, oder wenigſtens ein Zimmer daſelbſt zur Verfügung geſtellt [3]).

---

[1]) Schubert pflegte das Bogner'ſche Kaffeehaus in der Singerſtraße zu beſuchen, wo es einem Marqueur gelang, durch die komiſche Art, mit der er die von den Gäſten gemachten Beſtellungen in die Kaffeeküche hineinrief, Schubert's Lachmuskeln jedesmal in fieberhafte Bewegung zu verſetzen.

[2]) Mayrhofer wohnte im Jahre 1816 in der Wipplingerſtraße Nr. 420, im darauf folgenden Jahr (mit Spaun) in der Erdberggaſſe Nr. 97. Im Jahre 1818 kehrte er wieder nach 420 zurück, wo er (mit Schubert) bis 1821 blieb, und dann in das Haus Nr. 389 (ebenfalls Wipplingerſtraße) zog.

[3]) Schubert wohnte zunächſt bei Schober (Landskrongaſſe, ſpäter Göttweiherhof), dann bei Mayrhofer, Wipplingerſtraße, ſodann (1821 bis 1823) wieder bei Schober (Tuchlauben neben dem Muſikverein), in den Jahren 1824—1826 auf der Wieden neben der Carlskirche Nr. 100,

Unter allen Freunden Schubert's hat Schober auf dieſen den nachhaltigſten Einfluß ausgeübt, und der Kreis junger ſtrebender Männer, der ihn umgab, wurde auch Schubert's vertrautere Umgebung. Die Muſik als ſchaffende Kunſt war zwar unter dieſen faſt gar nicht vertreten; dagegen fehlte es nicht an anderen Kunſt- und Geiſtesrichtungen, welchen ein um ſo freierer Spielraum geſtattet werden durfte, als ja das muſikaliſche Element durch Franz Schubert auf das glänzendſte repräſentirt war. Dieſes Freundeskreiſes [1]), welchen Schober um ſich verſammelte, und dem Schubert als eines der geehrteſten und geliebteſten Mitglieder fortan enge verbunden war, wird ſpäter ausführlicher gedacht werden.

---

von 1826 auf 1827 in einem Hauſe auf der Carolinenthor-Baſtei, dann abermals bei Schober (Bäckerſtraße, Währing, Tuchlauben) und endlich vom September 1828 an bei ſeinem Bruder Ferdinand, neue Wieden Nr. 694, wo er ſtarb.

[1]) Von hervorragenden Theilnehmern an den geſelligen Zuſammenkünften (Schubertiaden) ſind noch Moriz v. Schwind, Bauernfeld, Spaun und Franz v. Schober am Leben. — Letzterer begab ſich nach Schubert's Tod (zu Anfang der Dreißigerjahre) für einige Zeit nach Ungarn auf eine Herrſchaft des Grafen L. Feſtetics, kehrte nach dem, 1833 erfolgten Tod ſeiner Mutter wieder nach Wien zurück, wo er die Verwaltung eines in der Nähe der Reſidenz gelegenen Gutes übernahm. Nachdem er ſpäter Italien und Frankreich bereiſt hatte, trat er als Legationsrath in die Dienſte des Großherzogs von Weimar, überſiedelte aber um 1856 nach Dresden, wo er bis jetzt ſeinen Aufenthalt genommen hat. Die Familie Schober wurde 1801 in den öſterreichiſchen Adelſtand erhoben. Eine Schweſter Franz v. Schober's war an den berühmten Sänger Siboni verheirathet. — Schober's Gedichte, von welchen Schubert eine nicht unbedeutende Anzahl in Muſik geſetzt hat, erſchienen 1840 bei Cotta.

V.

(1817.)

Die poetiſch-muſikaliſche Trias zu vervollſtändigen, welche in Schubert's Leben allenthalben in den Vordergrund tritt, und auf die Entwicklung des Tondichters in mannigfacher Beziehung veredelnd einwirkte, iſt hier vor Allem abermals einer Perſönlichkeit zu gedenken, mit welcher Franz bald nach Schober's Begegnung auf ſeiner Lebensbahn bekannt wurde, und zu der er ebenfalls in ein nahes, vom künſtleriſchen Standpunkt aus folgenreiches Verhältniß trat. Der junge Tonſetzer durfte in ſeinen Freunden Mayrhofer und Schober die Dichter vieler ſeiner ſchönſten Lieder begrüßen; es war ihm aber auch beſchieden, in früher Zeit den ausgezeichnetſten muſikaliſchen Verdolmetſcher derſelben faſt ohne alles Zuthun für ſeine Zwecke zu gewinnen, und dauernd an ſich zu feſſeln.

Dieſer enthuſiaſtiſche Freund der Schubert'ſchen Muſe war der bekannte Sänger Vogl, der, beinahe um zwanzig Jahre älter als Schubert, damals im kräftigſten Mannesalter ſtehend, durch ſeine Leiſtungen auf der Bühne ſchon ſeit Jahren ſich der vollſten Simpathie des jungen Tondichters erfreute.

Die erſte Zuſammenkunft beider ſcheint Schober vermittelt zu haben; wenigſtens war er es, der in Schubert's Geſellſchaft bei dem ſpröden, den ſogenannten Genie's gegenüber mißtrauiſch geſtimmten Sänger mehrere Male anklopfte, bis dieſer ſich entſchloß, die beiden Freunde in ihrer gemeinſchaftlichen Wohnung (damals in der Spiegelgaſſe im „Göttweiherhof") in Perſon aufzuſuchen [1]).

[1]) In den Aufzeichnungen des Freih. Joſef v. Spaun findet ſich dagegen hinſichtlich Sch's. erſten Zuſammentreffens mit Vogl folgende Stelle: „Schubert, der bis dahin ſeine Lieder meiſt ſelbſt geſungen hatte, richtete ſein Augenmerk ganz vorzüglich auf den von ihm vielbewunderten Hofopernſänger Vogl, von dem es jedoch bekannt war, daß er ſchwer zugänglich ſei. Es galt vor allem, ihm die Gelegenheit zu verſchaffen, Schubert's Compoſitionen kennen zu lernen; das weitere, dachten die Freunde, würde ſich dann finden. Schon öfter hatte ihm Schober mit Begeiſterung von dem jungen Compoſiteur geſprochen, und ihn aufgefordert einer Art Probe beizuwohnen; an dem Widerwillen des von Muſik ſchon lange geſättigten, und bei dem Worte „Genie" durch vielfache Erfahrungen mißtrauiſch gewordenen Sängers, prallten vorerſt alle Verſuche ab. Endlich aber konnte er den wiederholten Bitten von Schubert's Freunden nicht länger widerſtehen; der Beſuch wurde zugeſagt, und um die verabredete Stunde trat Vogl eines Abends nicht ohne Gravität in Schubert's Zimmer, der ſich ihm mit einigen linkiſchen Kratzfüßen und unzuſammenhängend herausgeſtammelten Worten vorſtellte. Vogl rümpfte gleichgiltig die Naſe, nahm das ihm zunächſt liegende Stück Notenpapier, das Lied „Augenlied" enthaltend, ſummte es herunter, fand es zwar hübſch und melodiös, aber nicht bedeutend, ſang dann noch mehrere andere Lieder mit halber Stimme, die ihn, namentlich „Ganymed" und „Des Schäfers Klage", freundlicher ſtimmten, und klopfte Schubert beim Fortgehen mit den Worten auf die Achſel: „Es ſteckt etwas in Ihnen, aber Sie ſind zu wenig Comödiant, zu wenig Charlatan; Sie verſchwenden Ihre ſchönen Gedanken, ohne ſie breit zu ſchlagen." Er ging dann fort, ohne Zuſage, wiederzukommen. Günſtiger ſprach er ſich über Schu-

Johann Michael Vogl, geboren am 10. Auguſt 1768 in Stadt Steyr, war der Sohn eines Schiffmeiſters [1]). Frühzeitig eine Waiſe geworden, erhielt er ſeine Erziehung im Hauſe ſeines Oheims, und erregte als fünfjähriger Knabe durch ſeine helle Stimme und richtige Intonation die Aufmerkſamkeit des regens chori der dortigen Pfarrkirche. Dieſer ertheilte ihm ſofort gründlichen Muſikunterricht, und ſchon in ſeinem achten Jahre wurde Vogl beſoldeter Sopranſänger. Dabei ward ſeine Schulbildung nicht vernachläſſigt. Der Trieb zum Lernen, der Vogl ſein ganzes Leben hindurch begleitete, erwachte frühzeitig in ihm. Hinlänglich vorbereitet, trat er in die Lehranſtalt des Stiftes Kremsmünſter, wo er das Gymnaſium und die filoſofiſchen Studien mit Auszeichnung abſolvirte. In dem genannten Kloſter fand er zuerſt Gelegenheit, Proben ſeines Darſtellungstalentes abzulegen. Bei den kleinen Schau- und Singſpielen, die daſelbſt zur Aufführung kamen, waren eben Vogl und ſein Landsmann Franz Süßmayer [2]) (der nachherige Famulus

---

bert gegen dritte Perſonen aus, ja er erging ſich in Ausdrücken der Bewunderung über die Reiſe und Geiſtesfriſche des jungen Mannes. Nach und nach wurde der Eindruck von Schubert's Liedern auf ihn ein überwältigender; er kam oft unaufgefordert und ſtudirte mit Schubert bei ſich zu Hauſe deſſen Compoſitionen, an denen er nun ſich ſelbſt, und jene, die ihm zuhörten, begeiſterte.

[1]) Die hier folgende Schilderung Vogl's iſt zum Theil einem im Jahre 1841 im Druck erſchienen Aufſatz Bauernfeld's, zum Theil Mittheilungen der Herren von Schober und Dr. L. v. Sonnleithner entnommen.

[2]) Franz Xaver Süßmayer, geboren 1766 in Stadt Steyr, geſtorben 1803 in Wien. Die Singſpiele und Cantaten, die damals in Kremsmünſter aufgeführt wurden, waren zum großen Theil von S. in Muſik geſetzt.

Mozart's) unter den thätigſt Mitwirkenden, die ſich denn auch des Beifalles der zu dieſen Productionen herbeiſtrömenden Bewohner der Umgebung in vollem Maße erfreuten.

Es währte nicht lange, ſo kamen die beiden Jünglinge überein, zuſammen der Kaiſerſtadt zuzuwandern. In Wien abſolvirte Vogl die juridiſchen Studien und trat ſodann in die ämtliche Praxis ein. Bald aber ſollte er ſeinen eigentlichen Beruf kennen lernen. Süßmayer wurde Kapellmeiſter am Hofoperntheater, und auf ſeinen Antrieb erhielt der junge Beamte einen Ruf dahin, dem er ohne Zaudern folgte. Am 1. Mai 1794 trat er in den Künſtlerkreis der deutſchen Oper, welchem er durch 28 Jahre angehören ſollte. Es war damals eine ſchöne Zeit deutſcher Geſangskunſt, und die Namen Weinmüller, Saal, Sebaſt. Mayer, Baumann und Baucher, Anna Milder und Buchwieſer, Wild und Forti bezeichnen jene mit vorzüglichen Geſangskräften geſegnete Kunſtepoche. Vogl's Eintritt in dieſen Kreis war von den günſtigſten Folgen begleitet. Der gebildete Mann brachte nämlich in der vom rein-muſikaliſchen Standpunkt aus vortrefflichen Geſellſchaft den Geiſt zum Durchbruch. An ſeinem Geberdenſpiel fand man zwar ſo manches auszuſetzen, dagegen galten eine impoſante Perſönlichkeit, ausdrucksvolle Miene, edler Anſtand und eine wohlthuende Baritonſtimme als ſeine unbeſtrittenen Vorzüge. Im Geſang verfolgte er mit bewußter Conſequenz den Weg dramatiſcher Geſangskunſt. In der Darſtellung des Charakteriſtiſchen, in der künſtleriſchen Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit lag ſeine Stärke. Er beſaß ein feines Gefühl für den Rhythmus der Verſe, war des recitirenden Vortrages vollkommen mächtig, und in Folge gründlicher theoretiſcher Stu-

dien auch mit den Geſetzen der Harmonie hinlänglich vertraut. Trotzdem wurde ihm von mancher Seite dasjenige, was man Geſangsmethode im ſtrengſten Sinn des Wortes nennt, nicht zuerkannt; man warf ihm insbeſondere vor, daß er den gebundenen Geſang der Arie zu ſehr vernachläſſige, und ſtellte ihm in dieſer Beziehung den Sänger Wild entgegen, während man Vogl's geiſtige Ueberlegenheit ohne weiters zugab. Als ſeine bedeutendſten Bühnenleiſtungen galten Oreſt (in „Iphigenie"), Graf Almaviva (in „Figaro's Hochzeit"), Cheron (in Cherubini's „Medea") und Jakob (in der „Schweizerfamilie" [1]) und in „Joſef und ſeine Brüder"), von welchen namentlich die erſte und die beiden zuletzt genannten auf den Knaben Schubert großen Eindruck machten. Seine letzte Rolle war angeblich der Caſtellan in Gretry's „Blaubart", der im Jahre 1821 neu in Scene geſetzt wurde. In dieſem Jahr ging das Operntheater in Barbaja's Pacht über, und zu Ende des nächſten trat der Opernſänger Vogl in Penſion, um als Liederſänger die bereits angetretene zweite Künſtlerlaufbahn mit ebenſo großem Erfolg durch eine Reihe von Jahren fortzuſetzen. Noch im Jahr 1821 bahnte ſein Vortrag des „Erlkönig" dem jungen Schubert die Wege unvergänglichen Ruhmes, und vier Jahre ſpäter finden wir beide auf einer gemeinſchaftlichen, durch die Kunſt belebten und verſchönten Reiſe in Oberöſterreich und dem Salzburger-Ländchen begriffen. Im Herbſt des darauffolgenden Jahres

[1]) Dieſe Oper wurde im März 1809 zum erſten Mal in Wien aufgeführt. Auch Graf Dunois in „Agnes Sorel", der Oberſt im „Augenarzt" (von Gyrowetz) und Telasko in der „Veſtalin" waren berühmte Rollen Vogl's.

begab ſich der von Gichtleiden gequälte, ſchon alternde Sänger nach Italien, wo er bis zum nächſten Frühjahr verweilte; nach ſeiner Rückkehr aber zeigte der Hageſtolz den erſtaunten Freunden ſeine bevorſtehende Vermählung mit Kunegunde Roſas [1]) an, einem faſt außer allem Zuſammenhang mit der Welt erzogenen weiblichen Weſen, zu welchem er ſchon ſeit Jahren in einer Art ethiſch-pädagogiſchem Verhältniß geſtanden hatte. In ſeinem 58. Jahr vollzog der Sänger dieſe Verbindung, welche ihn noch im Herbſt ſeiner Tage mit einem Töchterlein beglückte.

Vogl war keine gewöhnliche Erſcheinung, und erfreute ſich einer, größtentheils ſelbſt erworbenen, Bildung, wie ſie bei Theaterſängern ſelten vorzukommen pflegt. Die klöſterliche Erziehung aber, welche er in ſeiner Jugend genoſſen hatte, war auf ſeinen Charakter nicht ohne Einfluß geblieben, und hatte dazu gedient, in ihm eine gewiſſe Beſchaulichkeit zu nähren, die mit ſeinem Stand und ſeinen Verhältniſſen in ſonderbarſtem Contraſt ſtand. Der Grundton ſeines Innern war eine moraliſche Skepſis, ein grübelndes Zergliedern ſeiner ſelbſt, ſo wie der Welt; der Trieb, täglich beſſer zu werden, verfolgte ihn durch ſein ganzes Leben, und wenn ihn, wie alle kräftigen reizbaren Naturen, die Leidenſchaft zu gefährlichen Schritten hinriß, ſo ward er nicht müde, ſich darüber ſelbſt anzuklagen, zu zweifeln, ja faſt zu verzweifeln. Ein neuer Fehltritt — neue Vorwürfe und Zerknirſchung. Lectüre und Studium ſtanden mit dieſer Lebensrichtung in innigem Zuſammenhang.

---

[1]) Tochter des ehemaligen Gallerie-Directors am Belvedere in Wien. Vogl's Witwe lebt derzeit in Stadt Steyr.

Das alte und neue Teſtament, die Evangelien der Stoiker, Marc-Aurel's Betrachtungen, Epiktet's „Enchiridion" und Thomas a Kempis „Taulerus" waren die ſteten Begleiter und Rathgeber ſeines Lebens [1]). Der im Kloſter anſponnene religiöſe Faden zog ſich ſein ganzes Leben hindurch. Auch die Lehren der „Stoa" ſagten ſeiner Denkweiſe zu; er wußte ſie übrigens recht gut mit dem Gefühl für das Schöne zu vereinigen, wie er denn überhaupt einen, für Kunſtwerke jeder Art höchſt empfänglichen Sinn hatte. Sein Lieblingsſchriftſteller war Goethe, der auch auf ſeine Denk- und Anſchauungsweiſe, ſowie auf ſeinen Styl entſchieden einwirkte [2]).

Die Aufzeichnungen in ſeinen Tagebüchern, — und er führte ſolche ſchon von früher Zeit her — zeigen am anſchaulichſten, auf welchen Grundlagen ſein inneres Leben beruhte. Unter dieſen Tagebuchsnotizen befindet ſich auch eine, welche, da ſie auf Schubert's Lieder Bezug hat, hier anzuführen kommt: „Nichts hat" — ſo lautet die Stelle — „den Mangel einer brauchbaren Singſchule ſo offen gezeigt, als Schubert's Lieder. Was müßten ſonſt dieſe wahrhaft göttlichen Eingebungen, dieſe Hervorbringungen einer muſikaliſchen clairvoyance in aller Welt, die der deutſchen Sprache mächtig iſt, für allgemein ungeheure Wirkung machen. Wie viele hätten vielleicht zum erſten Mal begriffen, was

[1]) Er liebte überhaupt die Griechen, und copirte ein Werk Epiktets in vier Sprachen. In der Theatergarderobe blätterte er in müßigen Augenblicken griechiſche Claſſiker durch, und ſein Wiſſen und ſtrenges Auftreten flößte den Theaterleuten nicht wenig Reſpect ein.

[2]) So bemerkt Bauernfeld.

es ſagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Muſik gekleidete Gedanken. Sie hätten gelernt, wie das ſchönſte Wortgedicht unſerer größten Dichter überſetzt in ſolche Muſikſprache noch erhöht, ja überboten werden könne. Beiſpiele ohne Zahl liegen vor. Erlkönig, Gretchen am Spinnrad, Schwager Kronos, Mignon's und Harfner's Lieder, Schiller's Sehnſucht, der Pilgrim, die Bürgſchaft."

Zu dem Ausdruck clairvoyance [1]) fand ſich Vogl durch folgende Thatſache veranlaßt: Schubert brachte ihm eines Morgens mehrere Lieder zur Durchſicht. Der Sänger, eben beſchäftigt, beſchied den Tondichter auf eine andere Zeit und legte die Lieder bei Seite. Später ſah er dieſelben allein durch, und fand eines darunter, das ihm beſonders zuſagte. Da aber die Tonart, in welcher es geſetzt war, für ſeine Stimme zu hoch lag, ließ er es transponiren und die Uebertragung copiren. Nach etwa vierzehn Tagen muſizirten die beiden Kunſtgenoſſen gemeinſchaftlich, bei welcher Gelegenheit einiges Neue, darunter auch das beſagte Lied, vorgenommen wurde, welches Vogl, ohne ein Wort darüber zu ſagen, in der Handſchrift des Ueberſetzers auf das Clavier

[1]) In einem Brief, datirt vom 15. November 1831, ſchreibt Vogl an A. Stadler: „Wenn aber vom Fabriciren, Erzeugen, Schöpfen die Rede iſt, mache ich mich aus dem Spiel, beſonders ſeitdem ich durch Schubert erkennen gelernt, daß es zweierlei Arten Compoſition gibt, eine, die, wie eben bei Schubert, in einem Zuſtand von clairvoyance oder somnambulisme zur Welt kommt, ohne alle Willkühr des Tonſetzers, wie er muß, durch höhere Gewalt und Eingebung. Ein ſolches Werk läßt ſich wohl anſtaunen, mit Entzücken genießen, aber ja nicht — beurtheilen, eine andere — die reflectirte u. ſ. w." (Das Schreiben beſitzt Herr A. Stadler in Wien.)

gelegt hatte. Als Schubert die nur in der Tonart umgeänderte Compoſition angehört, rief er erfreut im Wiener Dialect aus: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem iſt denn das?“ — Er hat alſo in dieſem Fall nach Verlauf von ein paar Wochen ſich ſeiner eigenen Arbeit nicht mehr erinnert [1]).

Vogl befaßte ſich auch mit Schriftſtellerei. Er verfaßte eine Singſchule, und ſammelte die Erfahrungen, die er als Opernſänger und ſpäter als Geſangslehrer gemacht, zu einem Werk zuſammen, welches aber unvollendet blieb.

Wie bereits erwähnt, traten der Tondichter und der ausübende Künſtler um das Jahr 1817 zu einander in ein näheres Verhältniß. Vogl erkannte alsbald den hohen Werth der Schubert'ſchen Geſänge, und dieſer ſah über alle Erwartung erfüllt, was ihm als unausgeſprochener Wunſch in der Seele gelegen hatte. Der ernſte, gebildete, in Jahren ſchon vorgerückte Sänger konnte auf Schubert's muſikaliſche Entwicklung einen im Ganzen nur vortheilhaften Einfluß ausüben. Er leitete ſeine Wahl auf gewiſſe Gedichte, nachdem er ſie ihm vorher mit hinreißendem Ausdruck vordeclamirt hatte, und ſeine eigenthümliche Auffaſſung der Schubert'ſchen Geſänge mußte auf dieſen ebenfalls wieder anregend und bildend einwirken.

Schubert kam gewöhnlich in den Vormittagsſtunden zu Vogl (der damals in der „Plankengaſſe“ wohnte [2]), um da-

[1]) Freiherr von Schönſtein theilte mir obiges Factum mit, welches ganz geeignet war, auch ſeine Lieblingsanſicht, Schubert ſei ein muſikaliſcher Hellſeher geweſen, ihm als die richtige erſcheinen zu laſſen. An den Namen des Liedes konnte er ſich nicht mehr erinnern.

[2]) In ſpäterer Zeit wohnte Vogl auf der Wieden „Alleegaſſe“.

ſelbſt zu componiren oder neue Lieder durchzuprobiren. Er hielt viel auf des Sängers Urtheil, legte ihm die meiſten ſeiner Geſangscompoſitionen zur Durchſicht vor und nahm von ihm ausnahmsweiſe — auch ſogenannten guten Rath an [1]). Vogl führte ihn durch ſeinen trefflichen Liedervortrag zuerſt in die Kunſtwelt ein, vermittelte ſein Bekanntwerden mit muſikliebenden Perſonen und Familien, und daß Schubert auf Wahrheit des Ausdruckes, richtige Accentuirung und makelloſe Declamation vorzugsweiſe bedacht war, darf wenigſtens zum Theil als Vogl's Verdienſt bezeichnet werden. Im Leben war er ihm ein verſtändiger Führer, ein väterlicher Rathgeber, und wo ihm die Möglichkeit gegeben war, auch für Schubert's äußeres Wohlergehen thätig.

Ungeachtet dieſes geiſtigen Bundes und eines mehrjährigen Verkehres blieb doch das Verhältniß der beiden Muſenſöhne zu einander ein befremdend — eigenthümliches. Vogl gefiel ſich nämlich darin, dem jüngeren, in mancher Be-

[1]) Aber auch Transponirungen und allerlei ungerechtfertigte Aenderungen in den Liedern ließ ſich Schubert von Vogl gefallen, der aus Rechthaberei, oder um Effecte zu erzielen, derlei „Verbeſſerungen" ungeſcheut vornahm. Von dieſen ſind auch welche in den Stich übergegangen, und die Herſtellung der Original-Leſeart aller bekannten Schubert'ſchen Lieder würde eine mit Dank begrüßte Aufgabe ſein, zumal die neueren Auflagen nicht durchweg mit den erſten Ausgaben übereinſtimmen. — Dr. Standhartner und Herr Spina beſitzen (geſchriebene) Schubert'ſche Lieder mit Vogl'ſchen Verballhornirungen, die, auf den Theaterſänger hinweiſend, dem Original entſchiedenen Abbruch thun. Die „Verbeſſerungen" in den „Müllerliedern" zählen allein nach Einem Dutzend. In dem Lied: „Der Einſame", in der „Altſchottiſchen Ballade" finden ſich ganz abſcheuliche Abänderungen, und dasſelbe mag noch bei andern Liedern der Fall ſein.

ziehung wenig herangereiften Schubert gegenüber die Protectorsrolle zu ſpielen, und dieſer, ein Freund der Ungebundenheit, konnte ſich einer gewiſſen Scheu und Zurückhaltung vor dem rigoros-wunderlichen Manne nicht entſchlagen. Von einem Freundſchaftsverhältniß im eigentlichen Sinne des Wortes war bei dieſem Gegenſatz der Naturen nicht die Spur; und ſelbſt die reinmuſikaliſche Seite ins Auge gefaßt, läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß, ſo herrliche Früchte auch die gegenſeitige Einwirkung des produzirenden und ausübenden Künſtlers auf einander getragen hat, dieſes im Künſtlerleben vielleicht einzig daſtehende Verhältniß auch ſeine Kehrſeite hatte. Es unterliegt nämlich keinem Zweifel, daß Schubert unter des Sängers Einfluß viele Lieder für eine Stimmlage ſchrieb, die ſich eben ſelten vorfindet, während Vogl, deſſen Organ ſie angepaßt waren, gerade dadurch, daß er mit einem tonlos geſprochenen Wort, einem Aufſchrei oder Falſetton von dem natürlichen und künſtleriſch allein zu rechtfertigendem Geſang abwich, die gewaltigſten Effecte zu erzielen wußte. Als eine weitere nicht eben erwünſchte Folge darf auch die Thatſache bezeichnet werden, daß Schubert dem Sänger zu Gefallen ſich mit der Production von Liedern überhaupt, und insbeſondere von ſolchen kleinerer Art angelegentlicher beſchäftigt hat, als dies ſonſt der Fall geweſen ſein würde.

Nach Schubert's Tod ſang der bereits in das 60. Lebensjahr eingetretene Mann die Lieder, denen er ſo großen Ruhm verdankte, in Privatzirkeln wacker fort; ja den „Erlkönig" trug er noch im Jahre 1834 in einem öffentlichen Concert in Wien vor. Allerdings ſah er ſich da genöthigt, ſeine Routine und die noch vorhandenen Stimmreſte in vollem Maße aufzubieten, um Effecte zu erzielen, und er

gab ſich dabei einer gewiſſen Selbſtgefälligkeit und einer Affectirtheit des Vortrages hin, die ſich im Verhältniß der Abnahme ſeiner Stimmmittel naturgemäß noch ſteigerten und den Sänger geradezu lächerlich erſcheinen ließen. Die letzten Lebensjahre wurden ihm durch eine Krankheit verbittert, welche bei ſeinem hohen Alter große Leiden zur Folge hatte, und ihn fortan an das Zimmer feſſelte. Geduld war keine ſeiner Tugenden. Zurückgezogen von der Außenwelt fand er nur noch Troſt und Linderung in der altgewohnten geiſtigen Beſchäftigung. Seine innere Welt mußte ihn für längſt aufgegebene Genüſſe und die Verwirrung ſchadlos halten, die ihm von außen allenthalben hereinzubrechen ſchien. Die übelſte Laune und unbehaglichſte Stimmung bemächtigte ſich des greiſen Mannes, und die krankhafte Anſicht, daß die Welt ihrem Untergange nahe ſei, erfüllte ihn in Stunden körperlicher Pein, wogegen er in ſchmerzfreien Augenblicken wieder meinte, daß ihm jetzt erſt der Inhalt des Lebens aufgegangen ſei, und er ſich von ſeligen Empfindungen durchſtrömt fühlte.

Seine Gattin harrte in Liebe und Ergebenheit bis zu dem letzten Athemzug des Scheidenden aus.

Vogl ſtarb am 19. Nov. 1840 — an demſelben Tage, nur zwölf Jahre ſpäter als Schubert — im 73. Lebensjahre. Kurz vor ſeinem Ableben hatten ihm ſeine und zugleich Schubert's Freunde einen Ehrenbecher, mit des Letzteren Bildniß darauf, als Zeichen der Erinnerung an jenen Geiſtesbund überreicht.

Vogl's Name bleibt mit Franz Schubert's Lied immerdar auf das innigſte verwoben. Seine eigenthümliche Auffaſſung und die Art des Vortrages gewiſſer Lieder wird

von allen jenen, die noch Zeugen der Blütezeit dieſes Künſtlers waren, als unübertroffen und für alle Zeiten muſtergültig hingeſtellt. Daß Schubert ſelbſt dieſe Anſicht, wenigſtens nach einer Seite hin, theilte, läßt ſich aus einer Briefſtelle entnehmen, welche im weiteren Verlauf dieſer Darſtellung ſammt dem übrigen Inhalt des Schreibens mitgetheilt werden wird[1]).

Nebſt Vogl ſind hier noch mehrere muſikaliſche Perſonen zu erwähnen, deren Bekanntſchaft mit Schubert in dieſe Zeit fällt und ſich alsbald zu einem freundſchaftlichen Verhältniß geſtaltete. Es ſind dies die Brüder Anſelm und Joſef Hüttenbrenner[2]), erſterer ſelbſt Componiſt, letzterer Muſikdilettant, und Joſef Gahy (Staatsbeamter), ein fertiger Clavierſpieler. Mit Anſelm Hüttenbrenner war Franz ſchon

[1]) „Die Art und Weiſe, wie Vogl ſingt" — ſchreibt Franz (1825) an ſeinen Bruder Ferdinand — „und ich accompagnire, wie wir in einem ſolchen Augenblick Eins zu ſein ſcheinen, iſt dieſen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes."

[2]) Anſelm H., 1794 in Graz geboren, ſtudirte in Wien, und kehrte wieder zu bleibendem Aufenthalt in die Steiermark zurück, wo er ein Gut beſitzt. Der Muſik lebend hat er bis jetzt eine ungeheure Maſſe von Compoſitionen jeder Art geſchrieben, von welchen aber nur wenige, darunter das „Requiem", bekannt geworden ſind. Zum Vorſtand des ſteiriſchen Muſikvereins gewählt, übernahm er um das Jahr 1834 die Redaction des muſik. Heller-Magazins. Anſelm lebt derzeit zurückgezogen in Graz, im Sommer auf ſeinem Gute Rothenthurm bei Judenburg. Joſef H. befindet ſich als penſionirter Regiſtratur-Beamter des Miniſteriums des Innern in Wien; mit dem dritten Bruder Heinrich, Dr. der Rechte, ſcheint Schubert weniger vertrauten Umgang gepflogen zu haben. Heinrich H. befaßte ſich auch mit der Dichtkunſt, und Schubert componirte ein Paar ſeiner Lieder.

im Jahre 1815 bei Salieri zuſammengetroffen; im Sommer 1817 lernte er ſeinen Bruder Joſef kennen, der — zu jener Zeit Verwalter der väterlichen Herrſchaft Rothenthurm, bei Judenburg in der Steiermark — auf Beſuch nach Wien gekommen war und zwei Jahre ſpäter mit Schubert und Mayrhofer ein und dasſelbe Haus (Wipplingerſtraße) bewohnte. Schon früher hatte der Tondichter dem ihm perſönlich noch Unbekannten einige Lieder („Minona", „Raſtloſe Liebe") überſendet; im Jahre 1818 übermittelte er ihm durch Anſelm das in der Nacht des 21. Februar componirte Lied „Die Forelle" unter Anſchluß folgender Zeilen [1]):

„Theuerſter Freund! Es freut mich außerordentlich, daß Ihnen meine Lieder gefallen. Als einen Beweis meiner innigſten Freundſchaft ſende ich Ihnen hier ein anderes („Die Forelle"), das ich ſo eben Nachts 12 Uhr bei Anſelm ſchrieb. Aber welch' Unheil! Statt der Streuſandbüchſe nehme ich das Tintenfaß. Ich hoffe, bei einem Glaſe Punſch nähere Bekanntſchaft mit Ihnen in Wien zu ſchließen. Vale Schubert."

Franz ſtand mit dieſem Brüderpaar — wenn auch aus verſchiedenen Motiven — fortan auf freundſchaftlichem Fuß. Zu Anſelm hegte er eine wahre und aufrichtige Zuneigung, welcher ſich noch der Antheil beigeſellte, den er den muſikaliſchen Beſtrebungen des Freundes angedeihen ließ. Joſef aber gerirte ſich im weiteren Verlauf ſeiner Bekanntſchaft mit dem Tondichter als ein ſo enthuſiaſtiſcher Bewunderer Schubert's und zeigte ſich um dieſen ſo eifrig beſchäftigt, daß

[1]) Das Original des Schreibens beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner, dem ich auch die übrigen ihn und Anſelm betreffenden Mittheilungen verdanke.

Franz ihn vielmehr von ſich abzuwehren, als an ſich zu ziehen beſtrebt war, und ſeine Lobhudeleien ironiſch mit den Worten zurückwies: „Dem da gefällt doch Alles von mir“ [1]). Die Dienſtbefliſſenheit dieſes Hüttenbrenner aber, inſofern ſie ſich auf die Beſorgung des Stiches Schubert'ſcher Compoſitionen, auf das Arrangiren ſeiner Sinfonien für Clavier, auf die Correſpondenz mit auswärtigen Verlegern und andere kleinere Dienſtleiſtungen bezog, ließ ſich der behagliche Schubert gerne gefallen, und daß er wenigſtens nach Außen hin zu Joſef in gutem Einvernehmen ſtand, bezeugen verſchiedene in Händen des Herrn Hüttenbrenner befindliche Briefchen Schubert's, in welchen dieſer den bereitwilligen Freund mit allerlei Aufträgen muſikaliſcher Art beehrt [2]).

---

[1]) Dieſe Zurückweiſung ſeiner übertriebenen Lobpreiſungen pflegt Herr Joſef H. ſelbſt mit Vorliebe als Thatſache zu bezeichnen. — Ein mit Schubert und Hüttenbrenner wohlbekannter Mann ſchilderte mir (vielleicht etwas übertreibend) beider Verhältniß zu einander in einer Art, daß man zu glauben verſucht iſt, die Freundſchaft habe nur ſo lange gedauert, als ſich beide nicht näher gekannt haben. Da heißt es: „Joſef H., der ſich mit einer unabweislichen Verehrung und Dienſtfertigkeit zu ihm (Schubert) hielt, war ihm faſt zuwider, er wies ihn häufig rauh ab, und behandelte ihn ſo hart und ſchonungslos, daß derſelbe in unſerem Kreiſe immer nur ironiſch „Der Tyrann“ genannt wurde.“

[2]) So ſchreibt Schubert (im Jahre 1819) auf einem Zettel: „Lieber Hüttenbrenner! Ich bin und bleibe der Ihrige. Mich freut es außerordentlich, daß Sie mit der Sinfonie fertig ſind. Kommen Sie heute Abends damit zu mir und zwar um 5 Uhr. Ich wohne in der Wipplingerſtraße bei Mayrhofer.“ Ein ander Mal ſchickt er den Unermüdlichen zu Diabelli, auf daß er ſeine Tanzmuſik zum Stich übergebe, und „dringend benöthigtes Geld“ in Empfang nehme u. ſ. w. Die früher er-

Wie sehr sich Josef Hüttenbrenner in der Folgezeit — doch vergeblich — bemüht hat, der Schubert'schen Muse Anerkennung und Absatz im In- und Auslande zu verschaffen, ein Verdienst, das ihm kaum abgestritten werden dürfte, wird noch wiederholt zur Sprache kommen. Daß eben diesem Schubertfreund drei Acte von Opern seines bewunderten Meisters auf die erwähnte jämmerliche Art abhanden gekommen sind, darf wohl als eine bittere Ironie des Schicksals bezeichnet werden.

Josef Gahy[1]), in der musikalischen Kunst theoretisch bewandert, außerdem vortrefflicher Clavierspieler, ward von Schubert auserkoren, mit ihm seine eigenen und auch andere vierhändige Compositionen, insbesondere die Sinfonien Beethoven's, auf dem Pianoforte durchzunehmen, wobei Franz die Oberstimme spielte. Da Gahy rein und ausdrucksvoll vortrug, und (worauf sein Partner viel hielt) fertig vom Blatte las, so vereinigten sich die beiden Freunde, besonders in den spätern Jahren, und da oft mehrere Male in der Woche, in der Wohnung des einen oder anderen Bekannten[2])

---

wähnte Sinfonie war jene Schubert's in D (1813), von der ein vierhändiger Clavierauszug verfaßt wurde, welchen Schubert und Hüttenbrenner auf einem abgenützten Milpitz'schen Clavier zusammen durchspielten. — Auch zu Groß (Hofkammerbeamter), der ebenfalls in der Wipplingerstraße wohnte, kam Schubert öfter, um allein oder zu vier Händen (mit Groß, Szalay) Clavier zu spielen.

[1]) J. Gahy, zuletzt k. k. Sectionsrath in Pension in Wien, gest. im März 1864.

[2]) Bei Schober, Lascny, Vogl (welch letzterer in den Jahren 1827 und 1828 in der „Alleegasse" wohnte) und bei Pinterics, von welchem noch die Rede sein wird.

zu dieſem gemeinſchaftlichen Vergnügen. Schubert war kein Virtuoſe im modernen Sinn des Wortes, aber abgeſehen davon, daß er ſeine Lieder vortrefflich begleitete, wobei er, beiläufig bemerkt, ſich ſtrenge im Tact hielt, bewältigte er mit ſeinen kleinen dicken Fingern die ſchwierigſten ſeiner Sonaten[1]) und trug ſie mit ſchönem Ausdruck vor. Gahy verſichert, daß die Stunden, die er mit Schubert im Zuſammenſpiel verlebt, zu den genußreichſten ſeines Lebens gehören, und daß er jener Zeit nicht gedenken könne, ohne auf das tiefſte ergriffen zu ſein. Nicht nur, daß er bei ſolchen Gelegenheiten viel Neues kennen lernte, ſo gewährte ihm das reine geläufige Spiel, die freie Auffaſſung, der bald zarte bald feurig energiſche Vortrag ſeines kleinen, dicken Partners große Freude[2]), welche dadurch noch erhöht wurde, daß ſich gerade bei dieſen Anläſſen Schubert's Gemüthlichkeit in ihrem vollen Glanz entfaltete, und er die verſchiedenen Compoſitionen durch launige Einfälle, mitunter auch durch ſarkaſtiſche aber immer treffende Bemerkungen zu

[1]) Nur der Fantaſie (op. 15) konnte er ſelbſt nicht vollſtändig Herr werden. Als er ſie einmal im Freundeskreis ſpielte, und im letzten Satz ſtecken blieb, ſprang er von ſeinem Sitz mit den Worten auf: „Das Zeug ſoll der Teufel ſpielen!“ (Kupelwieſer, Spaun und Gahy waren Zeugen dieſer Production.)

[2]) Als Sch. einmal dem (im Jahre 1861 in Hitzing verſtorbenen) Pianiſten und Compoſiteur Johann Horzalka eine ſeiner Sonaten vorſpielte, rief dieſer entzückt aus: „Schubert, ich bewundere Ihr Clavierſpiel mehr als Ihre Compoſitionen!“ ein Ausſpruch, der ſpäter zu Mißdeutungen Veranlaſſung gab. — In Concerten begleitete Sch. mitunter ſeine Lieder; ſo z. B. in Janſa's und Frl. Salomon's Concert (1827), „Normans Geſang“ und den „Einſamen“, welche Tieze vortrug.

charakterisiren pflegte. Gahy's freundschaftliches Verhältniß zu Schubert (mit dem er auf Bruderfuß stand) währte ungetrübt bis zu des Letzteren Scheiden fort.

Was die Compositionen Schubert's aus dieser Zeitperiode anbelangt, so finden wir die Orchestermusik mit den zwei sogenannten „Ouverturen im italienischen Styl" vertreten. Die Opern von Rossini mit ihren süßen Cantilenen und dem sinnlich leidenschaftlichen Ausdrucke erfreuten sich bekanntlich zu jener Zeit auch in Wien einer überschwänglich beifälligen Aufnahme. Schubert besuchte öfters das Theater, und es darf nicht Wunder nehmen, daß der liederreiche Tondichter sich von dem Melodienstrom Rossinischer Musik angeregt fühlte, wobei freilich Niemand weniger als er die schwachen Seiten des genialen Maestro übersehen konnte. Als er nun eines Abends mit mehreren Bekannten (darunter auch Herr Doppler, der Gewährsmann dieses Geschichtchens) aus der Oper „Tancred" nach Hause wanderte, ergingen sich diese derart in Lobeserhebungen über Rossini's Musik und insbesondere über seine Opernouverturen, daß Schubert, dem des Lobes zu viel sein mochte, zum Widerspruch gereizt, erklärte, es würde ihm ein Leichtes sein, derlei Ouverturen, in ähnlichem Styl gehalten, binnen kürzester Zeit niederzuschreiben. Seine Begleiter nahmen ihn beim Wort, und versprachen ihrerseits die That durch ein Glas guten Weins zu belohnen. Schubert machte sich sogleich an die Arbeit und componirte eine Ouverture für Orchester, welcher später noch eine zweite folgte, und die unter dem Namen: „Ouverturen im italienischen Styl" bekannt,

bei ſeinen Lebzeiten in Concerten mit Beifall aufgeführt wurden [1]).

Unter den Liedern[2]) dieſes Jahres ragen die zu Gedichten von Mayrhofer und Schober componirten durch inneren Werth hervor. Die Wahl derſelben deutet auf Vogl's Einfluß hin, der einige davon zu ſeinen beſten Vortragsſtücken zählte.

Von mehrſtimmigen Geſängen iſt die erſte Bearbeitung[3])

---

[1]) Das Original der Ouverture in D (componirt im Mai) und in C (componirt im November 1817) beſitzt Herr Spina. Schubert arrangirte die beiden Ouverturen für Clavier zu vier Händen. — Eine derſelben wurde am 1. März 1818 in des Violinſpielers Jaell Concert im Saal „zum römiſchen Kaiſer" in Wien aufgeführt. In der Wiener Theater-Zeitung vom 14. März iſt darüber zu leſen: „Die zweite Abtheilung begann mit einer wunderlieblichen Ouverture von einem jungen Compoſiteur Franz Schubert. Dieſer, ein Schüler des hochberühmten Salieri, weiß ſchon jetzt alle Herzen zu rühren und zu erſchüttern. Obwohl das Thema bedeutend einfach war, entwickelte ſich aus demſelben eine Fülle der überraſchendſten und angenehmſten Gedanken mit Kraft und Gewandtheit ausgeführt u. ſ. w."

[2]) Von unveröffentlichten Liedern kommen zu erwähnen: „La pastorella al prato", eine italieniſche Canzonette, leicht und anmuthig gehalten; ein Lied für Sopran mit Begleitung von Streich- und Blasinſtrumenten, und die Lieder: „Einſiedelei", Fiſcherlied" und „Geiſt der Liebe," ſpäter als Vocalquartette componirt. — Eine italieniſche Arie mit Recitativ von reſpectabler Ausdehnung, iſt im Styl der Mozartſchen Concertarien gehalten.

[3]) Den „Geſang der Geiſter" hat Schubert dreimal componirt, und zwar im J. 1817 als Vocalquartett, im J. 1820 als Männerchor mit Clavierbegleitung, und bald darauf als achtſtimmigen Männerchor mit Inſtrumentalbegleitung. Den erſten Entwurf beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner, die zweite Bearbeitung blieb Fragment, die letzte beſitzt die k. Bibliothek in Berlin.

des Goethe'ſchen Gedichtes: „Geſang der Geiſter über den Waſſern“ für vier Männerſtimmen zu erwähnen, die den Keim der ſpäteren großartigen Conception ſchon in ſich trägt.

Eine höchſt beachtenswerthe Erſcheinung ſind die um dieſe Zeit entſtandenen Clavierſonaten.

Wenige ahnten wohl damals, daß Schubert, während er dem Sänger ſeiner Weiſen Lied auf Lied entgegenbrachte, mit gleicher Rührigkeit ſich der Compoſition von Claviermuſik hingab. Dieſelbe Wahrnehmung, die ſich früher bei der maſſenhaften Production von Liedern und Theatermuſik, ſpäter hinſichtlich ſeiner Arbeiten in der „Kammermuſik“ aufdringt, daß nämlich Schubert, ſobald er eine beſtimmte Muſikgattung zum Gegenſtand ſeines Studiums und Schaffens wählte, mit voller Energie und raſtloſem Fleiß die Sache anfaßte, nicht eher ruhend, als bis er durch bedeutende Tonwerke den Geheißen ſeines Genius Genüge geleiſtet hatte — dieſe Wahrnehmung tritt auch hier zu Tage, wo er plötzlich und in freiem Anlauf die Claviermuſik in den Bereich ſeiner Thätigkeit zog, und in dem Zeitraum eines einzigen Jahres nicht weniger als fünf große Sonaten[1]) ſchrieb, nach deren Vollendung wieder eine mehrjährige Pauſe auf dieſem Felde muſikaliſcher Production eintrat.

---

[1]) Es ſind dies die Sonaten in Es- und As-Dur, in A-, F- und H-Moll, und wahrſcheinlich auch das Fragment, op. 145 des them. Cataloges. — Eine eingehendere Würdigung von Schubert's Claviermuſik folgt in der „Ueberſchau“ ſeiner Geſammtwerke.

Nicht ohne eine Anwandlung von Rührung und Bewunderung blickt man auf diese reifenden Früchte einer stillen hieroglyphischen Emsigkeit, von welchen ein großer Theil erst geraume Zeit nach Scheuchzer's Tod gemeines Eigenthum der naturhistorischen Welt geworden ist.

VI.

(1818 und 1824.)

Gleichwie Mozart und Beethoven eine entſchiedene Abneigung gegen methodiſches Unterrichtertheilen hegten, ſo auch Schubert. Und doch waren alle drei — Beethoven allerdings nur in ſeiner Jugendzeit[1]) — durch äußere Verhältniſſe darauf angewieſen. Mozart plagte ſich ein gut Theil ſeines Lebens hindurch mit Lectionengeben, und Schubert, wollte er ſeine materielle Lage verbeſſern, hätte ſich ebenfalls — wenigſtens in den erſten Jahren nach ſeinem Austritt aus dem väterlichen Hauſe — dazu bequemen müſſen. Der Grund der Abneigung war bei dieſen dreien derſelbe, und bedarf keiner weiteren Erklärung. Schubert gewann es zwar über ſich, mehrere Jahre hindurch den Schülern der unterſten Claſſe die Geheimniſſe des „Namenbüchleins" beizubringen, wobei ihn freilich nicht ſelten die Geduld verließ; — Unterricht in der Muſik zu geben erſchien aber dem raſtlos Producirenden als eine geradezu unerträgliche Beſchäftigung. Thatſache iſt, daß er ſich von

[1]) Auch in ſpäteren Jahren ging Beethoven, — wie früher in Bonn — als „übellauniges Eſelein" an das Geſchäft, welches er ſich, namentlich beim Erzherzog Rudolf, möglichſt zu erleichtern ſuchte.

allen Verpflichtungen dieſer Art, wo ſolche etwa beſtehen mochten, losmachte, um vollkommen Herr ſeiner Zeit und Neigungen zu ſein.

Nur auf Ein Anerbieten, welches ihm in mehrfacher Beziehung von Vortheil war, und ſeinen Drang nach Unabhängigkeit in keiner Weiſe bedrohte, ging er ohne Bedenken ein. Der Wirthſchaftsrath des Baron Hakelberg — Unger [1]) (Vater der nachmals berühmt gewordenen Opernſängerin Caroline Unger-Sabatier) empfahl ihn nämlich um dieſe Zeit dem Grafen Johann Eſterhazy als Muſiklehrer, und dieſer machte Franz den Vorſchlag, daß er im Winter in der Stadt, und den Sommer über auf ſeinem Landgut Zelész [2]) als Muſikmeiſter ſeiner Familie fungiren möge.

Da mit dieſer Stellung ein Honorar (nach einer Mittheilung des Herrn Doppler zwei Gulden für die Stunde) und die Ausſicht auf ſo manche Annehmlichkeiten verbunden war, an welchen in wohlhabenden, begüterten Familien auch deren nächſte Umgebung theilzuhaben pflegt, ſo nahm Schubert den Vorſchlag gerne an, und begab ſich im Sommer 1818 zum erſten Mal nach Zelész.

Graf Johann Carl Eſterhazy war vermählt mit Gräfin Roſine Feſtetics aus Tolna, und hatte aus dieſer Ehe drei Kinder: Marie, Caroline und Albert Johann.

---

[1]) Von demſelben Unger iſt das Gedicht zu Schubert's bekanntem Vocal-Quartett: „Die Nachtigall".

[2]) Zelész (Zſelics) eine am Waagfluß gelegene, zum Barſcher und Honther Comitat gehörige Herrſchaft mit Dorf, diesſeits der Donau gelegen, von Wien 14 Poſtſtationen entfernt. — Die Wintermonate brachte die Familie Eßterhazy gewöhnlich in der Reſidenz zu, wo ſie in der „Herrengaſſe" wohnte.

Die ganze Familie war musikalisch. Der Graf befand sich im Besitz einer Baßstimme; die Gräfin und ihre Tochter Caroline sangen Alt, und die ältere Comtesse Marie erfreute sich eines „wunderschönen" hohen Soprans. Da nun auch Freiherr Carl von Schönstein[1]), ein trefflicher Tenorbariton, das Esterhazysche Haus oft zu besuchen pflegte, so stand das Vocal-Quartett fertig da, jenes Quartett, welches mit einer der schönsten Schubert'schen Compositionen: „Gebet vor der Schlacht" (von de la Motte Fouqué) in unauflöslicher Verbindung steht. Die beiden Töchter spielten auch Clavier, und während die, von den besten italienischen Meistern gebildete Marie sich hauptsächlich an den Gesang hielt, befaßte sich Caroline, deren Stimme zwar lieblich, aber schwach war, bei mehrstimmigen Gesängen ausschließlich mit der Begleitung am Flügel, worin sie excellirte.

Als Schubert in diese Familie eingeführt wurde, hatte er sein 21. Lebensjahr vollendet. Der Graf stand im rüstigen Mannesalter. Die Gräfin Rosine zählte achtundzwanzig Jahre, ihre ältere Tochter (Marie) deren dreizehn, die jüngere (Caroline) eilf Jahre; der Sohn war damals ein fünfjähriges Kind.

Es versteht sich von selbst, daß Schubert's musikalisch-schöpferisches Talent diesem Kreis nicht lange verborgen

---

[1]) Freiherr Carl von Schönstein, geboren am 27. Juni 1796 in Ofen, begann seine Beamten-Laufbahn im J. 1813 bei der königl. ungarischen Statthalterei, wurde 1831 Hofsecretär der allgemeinen Hofkammer, 1845 Hofrath daselbst, und trat 1856 in Pension. Seiner Zuvorkommenheit verdanke ich die, auf Schubert's Verhältniß zu der Familie Eßterhazy bezüglichen Mittheilungen.

bleiben konnte. Er wurde ein Liebling der Familie, blieb der Verabredung gemäß auch den Winter über als Muſikmeiſter in ihren Dienſten, und ging mit derſelben zu wiederholten Malen auf das erwähnte Landgut in Ungarn. Er verweilte überhaupt, und zwar bis an ſein Lebensende, und auch außer den Muſikſtunden, viel im Hauſe des Grafen. In den erſten Jahren ſeiner Bekanntſchaft wurde fleißig muſicirt, wobei hauptſächlich Haydn's „Schöpfung" und „Jahreszeiten", desſelben vierſtimmige Geſänge und Mozart's „Requiem" herhalten mußten. Auch Anſelm Hüttenbrenner's Vocal-Quartett: „Der Abend" [1]), welches Schubert wohl gefiel, wurde da öfters geſungen. Freiherr von Schönſtein, der bis zu ſeinem Zuſammentreffen mit Schubert ausſchließlich der italieniſchen Geſangsmuſik gehuldigt hatte, erfaßte nun das deutſche Lied, wie ihm dieſes in ſeiner vollen Schöne von Schubert dargebracht wurde, mit Enthuſiasmus, und widmete ſich von da an vorzugsweiſe dem Vortrag der Schubert'ſchen Geſänge, in welchem er nebſt Vogl alsbald unerreicht daſtand, ja den letzteren an Schönheit der Stimme übertraf. Der Tondichter trat zu ihm in ein näheres Verhältniß und muſicirte gerne und viel in ſeiner Geſellſchaft. Schönſtein trug die Schubert'ſchen Lieder zumeiſt in dem ihm ſehr befreundeten Eßterhazy'ſchen Hauſe vor, von welchem jedes Familienglied für den Componiſten begeiſtert war; ſeine ſociale Stellung gab ihm aber auch Gelegenheit, im Verlauf der Zeit noch andere „hohe" und „höchſte Kreiſe" mit dieſen Compoſitionen bekannt zu machen.

---

[1]) Es iſt im Stich erſchienen und wurde im J. 1862 in einem muſikaliſchen „Kränzchen" in Wien geſungen.

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß der Landaufenthalt (in den Jahren 1818 und 1824) in muſikaliſcher Beziehung nicht ungenützt vorüberging.

Zweihändige und vierhändige Clavierſtücke, beſonders Märſche, Sonaten und Variationen, dann Lieder und mehrſtimmige Geſänge, entſtanden in jener Zeit und zeugen von Schubert's unermüdlicher Thätigkeit. In Zelész hörte er auch ungariſche und ſlaviſche Nationalweiſen, die er ſich, wie ſie eben von Zigeunern geſpielt oder von den Mägden im Schloß geſungen wurden, ſogleich aufzeichnete, um ſie in künſtleriſcher Weiſe auf das reizendſte zu verarbeiten.

Das Divertiſſement à la Hongroise (op. 54) beſteht ausſchließlich aus derlei aneinandergereihten meiſt ſchwermüthigen Melodien; das Thema dazu holte ſich Schubert in der Eßterhazy'ſchen Küche, wo es eine Magd, am Herd ſtehend, ſang, und er, mit Schönſtein eben von einem Spaziergang zurückkehrend, die Melodie im Vorübergehen hörte. Er brummte das Lied im Weitergehen vor ſich hin, und im nächſten Winter erſchien es als Thema in dem Divertiſſement. Auch in einigen der Impromptus, Moments musicals, Sonaten, und ſelbſt in ſinfoniſchen Sätzen finden ſich ungariſch-nationale Anklänge vor.

Bei ſeinem erſten Beſuch in Zelész iſt Schubert mindeſtens bis in den Spätherbſt daſelbſt geblieben, denn das „Abendlied", „Du heilig glühend Abendroth" (von Schreiber), deſſen Manuſcript ſich in den Händen der Frau Gräfin Roſa v. Almaſy, geb. Gräfin Feſtetics und Muhme der Gräfin Caroline Eßterhazy, in Wien befindet, trägt das Datum: Zelész, November 1818. Auch das Lied: „Blondel zu Marien" (in Lief. 34 enthalten), componirt im September,

und Singübungen, im Manuſcript fünf Seiten ausfüllend, mit dem Datum Juli 1818, fallen bereits in die Zeit jenes Landaufenthaltes, und wurden letztere, da ſich die Handſchrift [1]) davon im Nachlaß der Gräfin Caroline vorfand, wahrſcheinlich für deren Schweſter Marie geſchrieben.

Im Jahr 1824, alſo ſechs Jahre ſpäter, treffen wir Schubert zum zweiten Male in Zelész. Auch Baron Schönſtein hatte ſich daſelbſt eingefunden, und es fallen in dieſe Zeit: das große Duo für Clavier op. 140, vierhändige Variationen (op. 35) und das erwähnte Geſangsquartett: „Gebet vor der Schlacht". Die Entſtehungsweiſe des letztgenannten Muſikſtückes charakteriſirt abermals Schubert's erſtaunliches Schaffensvermögen.

Eines Morgens in den erſten Tagen des September 1824 forderte die Frau des Hauſes während des gemeinſchaftlichen Frühſtückes den Meiſter auf, ein Gedicht von de la Motte Fouqué (es war das oben genannte) für das Hausquartett in Muſik zu ſetzen. Schubert nahm das Buch und entfernte ſich damit, um in Tönen zu dichten. Noch am Abend desſelben Tages wurde die umfangreiche

---

[1]) Die in dem muſikaliſchen Nachlaß der Gräfin Caroline noch vorgefundenen Schubert'ſchen Autografe ſind folgende: Das Trio in Es (1827), zwei vierhändige Ouverturen in C und D (Dec. 1817), Walzer (Jän. 1824), Deutſche (Oct. 1824); die Lieder: „Abendlied" und „Blondel zu Marien" und Singübungen. Dieſe Manuſcripte finden ſich in Aufbewahrung der Gräfin Roſa von Almaſy; die Müllerlieder: „Ungeduld", „Morgengruß" und „des Müllers Blumen" hat dieſe Dame Herrn Julius Stockhauſen übergeben. — Die franzöſiſche Romanze in E-Moll, welche Schubert als Thema zu op. 10 wählte, beſitzt ebenfalls die Familie Almaſy.

Compoſition aus dem Manuſcript heraus am Clavier durchgeſungen. Die Freude über das vortreffliche Muſikſtück ſteigerte ſich am folgenden Abend, wo dasſelbe aus den, von Schubert ſelbſt mittlerweile herausgeſchriebenen Stimmpartien mit größerer Sicherheit vorgetragen werden konnte, und das Ganze an Klarheit und Schönheit des Ausdrucks weſentlich gewann. Das Quartett war innerhalb zehn Stunden componirt und fehlerlos niedergeſchrieben worden.

Die Compoſition wurde damals nicht veröffentlicht, da ſie für die Familie Eßterhazy geſchrieben, das Manuſcript unter der Bedingung der Nichtherausgabe erſtanden war, und die Gräfin Roſine einen beſonderen Werth darauf legte, eine Schubert'ſche Compoſition allein zu beſitzen. Erſt einige Jahre nach Schubert's Tod übergab Frh. v. Schönſtein mit Einwilligung jener Dame das Manuſcript einer Wiener Verlagshandlung zur Veröffentlichung [1]).

Schubert machte ſich über das Verliebtſein der Freunde zu wiederholten Malen luſtig, war aber gegen dieſe Leidenſchaft nichts weniger als gefeit. Auch er hatte — gewiß nicht zu ſeinem Schaden — Herzenskämpfe zu beſtehen. Von einer dauernden Liebſchaft iſt zwar nichts bekannt geworden, und an das Heirathen ſcheint er überhaupt niemals gedacht zu haben; aber an Liebeständeleien, und wohl auch an ernſterer, tieferer Neigung hat es bei ihm nicht gefehlt. Bald nach ſeinem Eintritt in das Eßterhazy'ſche Haus knüpfte er ein Verhältniß mit einer Dienerin daſelbſt an, welches aber ſofort einer poetiſcheren Flamme weichen mußte, die für die

[1]) „Gebet vor der Schlacht" erſchien bei Diabelli und Comp. als op. 139.

jüngere Tochter Gräfin Caroline in ſeinem Herzen empor-ſchlug. Und dieſe loderte fort bis an ſein Lebensende. Caroline ſchätzte ihn und ſein Genie, erwiederte aber ſeine Liebe nicht, und ahnte vielleicht nicht einmal den Grad, in welchem dieſe thatſächlich vorhanden war. Denn daß die Neigung für ſie beſtand, mußte ihr durch eine Aeußerung Schubert's klar geworden ſein. Als ſie ihm nämlich einmal im Scherz vorwarf, daß er ihr noch gar kein Muſikſtück dedicirt habe, erwiederte er: „Wozu denn, Ihnen iſt ja ohnehin alles gewidmet."

Und er hielt auch an ſeinem Vorſatz feſt; denn die Dedication auf der vierhändigen Clavierfantaſie in F-Moll [1]) (op. 103) rührt (nach einer mir gemachten beſtimmten Mittheilung) ungeachtet der Worte: „Dediée par Fr. Schubert", nicht von dieſem, ſondern von den Verlegern her, und erfolgte erſt nach Schubert's Tod [2]). Uebrigens dürfte jene Stelle eines noch zu erwähnenden Briefes (datirt aus Zelész im J. 1824), in welcher von der misère der Wirklichkeit, ſtattgehabten Täuſchungen u. ſ. w. die Rede iſt, nicht außer allem Zuſammenhang mit der eben berührten Herzensangelegenheit geſtanden haben [3]).

---

[1]) Dr. Leopold von Sonleithner arrangirte die Fantaſie für Orcheſter, in welcher Form ſie der Wiener Muſikverein in ſeinem Archiv beſitzt. Im März 1864 kam ſie in dieſer Geſtalt in einem Concert des Orcheſtervereins in Wien zur Aufführung.

[2]) Dem Grafen Carl E. dedicirte Schubert die Lieder: „Erlaſſee", „Sehnſucht", „Am Strom" und „Der Jüngling auf dem Hügel".

[3]) Bauernfeld weiſt auf dieſe Leidenſchaft mit folgenden Verſen à la Heine hin, deren Inhalt übrigens wenig zu den Mittheilungen des Frh. von Schönſtein ſtimmt:

Nach dem Jahre 1824 ist Schubert nicht mehr nach Zelész gekommen; auch trat ein Paar Jahre später in der gräflichen Familie eine Veränderung ein, in Folge welcher der musikalische Kreis einer seiner hauptsächlichen Zierden verlustig ging. Am 1. December 1827 vermählte sich nämlich die ältere Tochter Marie mit dem Grafen August von Breuner [1]). Ein Jahr darauf schied Schubert aus dem Leben.

Im Jahre 1844 (am 8. Mai), also 16 Jahre nach Schubert's Tod, vermählte sich Gräfin Caroline mit dem Grafen Folliot von Crenneville, k. k. Kämmerer und Major in der Armee.

Graf Johann Carl ist am 21. August 1834, die Gräfin Marie von Breuner am 30. Sept. 1837 in einem Alter von 32 Jahren, Gräfin Caroline v. Crenneville im März 1851 in einem Alter von 45 Jahren [2]), der Sohn Johann

---

Verliebt war Schubert; der Schülerin
Gall's, einer der jungen Comtessen,
Doch gab er sich einer ganz andern hin,
Um — die andere zu vergessen.

Die „andere" soll Therese Grob gewesen sein, jene Sängerin vom Lichtenthaler Chor, welche im Jahr 1814 in der F-Messe den Sopran-Part übernommen hatte.

[1]) Graf August v. Breuner, k. k. Kämmerer und Hofrath im Finanzministerium, geb. am 6. Juni 1796, Mitglied des Herrenhauses.

[2]) In dem genealogischen Taschenbuch ist das Jahr 1811 als Geburtsjahr der jüngeren Tochter angegeben. Dies scheint ein Irrthum zu sein. Abgesehen davon, daß sich die Herzensneigung Schubert's zu einem siebenjährigen oder auch (im J. 1824) zu einem dreizehnjährigen Mädchen schwer erklären ließe, hat ein naher Verwandter der Familie Eßterhazy das Jahr 1806 als das Geburtsjahr der Gräfin Caroline bezeichnet.

Albert[1]) im Jahre 1845, und die Gräfin Roſine, welche alle ihre Kinder überlebte, im Jahre 1854 in einem Alter von 64 Jahren geſtorben.

Von dem muſikaliſchen Kreis, der ſich in dem Eßterhazy'ſchen Hauſe mit Schubert vereinigt zuſammengefunden hatte, lebt derzeit nur noch der einſtens gefeierte Schubertſänger Carl Freiherr v. Schönſtein[2]).

---

[1]) Er war k. k. Kämmerer und ſeit 1843 mit Marie Gräfin von Apponyi vermählt. — Mit Ausnahme der Gräfin Marie, welche in Grafenegg, dem Gut des Grafen Breuner, begraben liegt, ruhen alle übrigen Mitglieder der Familie in Zelész.

[2]) Herr v. Schönſtein war nächſt Vogl unſtreitig der ausgezeichnetſte Sänger Schubert'ſcher Lieder, und hatte, wie dieſer, einen beſtimmten Kreis von Geſängen, die ſeiner Stimme beſonders zuſagten, wie z. B. die (ihm gewidmeten) „Müllerlieder", „Ständchen", „Der zürnenden Diana" u. ſ. w., wogegen Vogl ſich mit Vorliebe den dramatiſch ausdrucksvollen „Winterreiſe", „Zwerg" u. ſ. w., zuwendete. Schönſtein's Stellung in der Wiener Geſellſchaft ermöglichte ihm, wie bereits erwähnt, die Einführung der Schubert'ſchen Muſe in die „höheren Kreiſe". Im Jahr 1838 hörte ihn Franz Liſzt in Wien, und ſchrieb darüber an Lambert Maſſart in die „Gazette musicale": „Dans les salons j'entends avec un plaisir très-vif et souvent une emotion qui allait jusqu'aux larmes, un amateur le Baron Schönstein dire les Lieder de Schubert. La traduction française ne nous donne qu'une idée bien imparfaite de ce qu'est l'union de ces poésies presque toutes extrêmement belles avec la musique de Schubert, le musicien le plus poète, qui fut jamais. La langue allemande est admirable dans l'ordre du sentiment, peut-être aussi n'y-a-t-il qu' un Allemand, qui sache bien comprendre la naïveté et la fantaisie de plusieurs de ses compositions, leur charme capricieux, leur abandon mélancolique. Le baron Sch. les declame avec la science d'un grand'artiste et les chante avec la sensibilité simple d'un amateur, qui se laisse

Unter den Gesangscompositionen aus dem Jahre 1818 ist das schon erwähnte Lied: „Die Forelle", dann mehrere von den „geistlichen Liedern" und drei Sonette von Petrarca[1]) (übersetzt von A. W. Schlegel) aufzuführen. Die letztgenannten, ebenso erhabenen als der musikalischen Behandlung widerstrebenden Gedichte hat Schubert in eigenthümlich bedeutsamer Weise mit Tönen umkleidet. Auch schrieb er in diesem Jahr die als op. 9 im Stich erschienenen ersten Walzer, unter welchen sich der sogenannte Trauer- oder Sehnsuchtswalzer[2]) befindet, ein Tanz-

aller à ses emotions, sans se préoccuper du public." — Nebst Vogl und Schönstein sind noch August Ritter von Gymnich und Sofie Linhart zu erwähnen, die bei Schubert's Lebzeiten in dem Vortrag seiner Lieder in öffentlichen Concerten excellirten.

[1]) Nicht von Dante, wie dieser irriger Weise auf den Abschriften als Autor angegeben ist.

Es sind die Sonette:

1. Nunmehr der Himmel, Erde schweigt und Winde —
   Gefiederwild des Schlummers Bande tragen u. s. w.
2. Allein, nachdenklich, wie gelähmt vom Kampfe
   Durchmess' ich öde Felder, schleichend träge u. s. w.
3. (Recitativ.) Apollo lebet noch Dein hold' Verlangen
   Das an thessalischer Fluth die blonden Haare
   In Dir entflammt u. s. w.

Das erste ist in B-Dur $\frac{6}{8}$, das zweite in F-Moll $\frac{4}{4}$ (langsam schleichend), das dritte in As-Dur $\frac{4}{4}$ componirt. Die Compositionen sind, namentlich die letzte, umfangreich. Der Gesang ist declamatorisch und schließt sich enge an die Worte an. Die Sonnette sind unveröffentlicht und gar nicht bekannt.

[2]) Den „Trauerwalzer" schrieb Schubert laut einer Aufzeichnung des Herrn Josef Hüttenbrenner am 14. März 1818 ebenfalls im „Neubad" bei Anselm H. Der Walzer, dessen Original letzterer be-

ſtück, welches bald nach ſeinem Bekanntwerden (im J. 1822) ſich großer Beliebtheit erfreute und jenen populären Tonweiſen beizählt, an welchen ſich die Kunſt des Tranſcribirens und Variirens ſattſam erprobte [1]). Ferner fallen in dieſe

---

ſitzen ſoll, iſt „ſeinem Sauf- und Punſchbrüderl" Anſelm H. gewidmet. Die Frage über die Autorſchaft dieſes populären Tanzſtückes gab, ſo wie C. M. Weber's „letzter Gedanke", zu lebhaften Discuſſionen Veranlaſſung, und wurde mit den Namen Beethoven, Hoffmann und Henneberg in Verbindung gebracht. In der „Allgemeinen Muſik-Zeitung" vom Juli 1829 fragte eine Anonymus, wie es komme, daß Beethoven's Sehnſuchtswalzer ein und derſelbe mit Schubert's Trauerwalzer ſei — nur ohne Trio, von dem es wieder hieß, daß es Herr Hoffmann in Breslau dazu componirt habe. Als bei Haslinger Variationen über den Trauerwalzer erſchienen, wies ein Recenſent im „Wiener Muſik.-Anzeiger" auf eine Ariette in dem, von dem Schauſpieler Perinet zur Oper umgeſtalteten Luſtſpiel: „Der Juriſt und der Bauer" hin, die der im J. 1822 verſtorbene Hoforganiſt Johann Henneberg vor 30 Jahren componirt habe, und die jenem Sehnſuchtswalzer wie ein Ei dem andern gleiche. — Die Frage über den „Letzten Gedanken" von C. M. Weber wurde ſchließlich zu Gunſten des Capellmeiſters Reiſſiger in Dresden gelöst, jene über den „Trauerwalzer" kam zu keiner weiteren Discuſſion. — Bernhard Kothe will das Motiv des „Trauerwalzer" in einem Graduale Haydn's, in Beethoven's op. 7 (erſter Satz), in desſelben Romanze (op. 40) und in Adelaide, ſodann in der D-Moll-Meſſe von Schnabel, in der Ouverture zur „Veſtalin", in Mendelsſohn's Quartett op. 12, in Strub's Orgelpräludien und in unzähligen Liedern der Küken- und Prochzeit wiedergefunden haben. (S. lit. Centralblatt 1863.) In der That ein fruchtbarer Gedanke, beſonders wenn bei ſeinem Herausfinden die Fantaſie nachhilft!

[1]) So erſchien zu Ende 1831 in Berlin „Die Sprache der Blumen", Lied mit Begleitung des Sehnſuchtswalzers von Beethoven für das Pianoforte übertragen von C. Schütz, ſpäterer Arrangements nicht zu gedenken.

Zeit: Die vierhändigen Variationen (op. 10), welche Schubert im Jahre 1822 Beethoven dedicirte, Märſche für das Clavier, eine (unveröffentlichte) Fantaſie in C[1]), ein heiteres Vocalquartett[2]) (für zwei Soprane, Tenor und Baß) und die ſechſte Sinfonie (in C), welche 1828 und 1829 an Stelle der ſiebenten in einem Spirituel-Concert in Wien mit Beifall aufgeführt, und von welcher das Scherzo in einem Geſellſchafts-Concert im J. 1860 abermals zu Gehör gebracht wurde[3]).

Dieſe C-Sinfonie iſt die vorletzte der von Schubert componirten Sinfonien und bildet den Uebergang zu jener großen ſiebenten in C, in welcher Schubert's Eigenthümlichkeit frei von allen fremden Einflüſſen ſich darſtellt, während in den ihr vorausgegangenen hie und da das Einwirken der älteren Meiſter, oder wie in dem an Stelle des Menuett's getretenen Scherzo dieſer ſechſten Sinfonie das Einſtürmen Beethoven's auch auf Schubert nicht zu verkennen iſt. Uebrigens iſt gerade dieſer Satz mit einer Frei-

---

[1]) Im Beſitz des Frhr. v. Spaun in Wien.

[2]) Auf die Worte:

Wer Lebensluſt fühlet,
Der bleibt nicht allein;
Allein ſein iſt öde,
Wer kann ſich da freu'n? u. ſ. w. (nicht veröffentlicht.)

[3]) Die Sinfonie beſteht aus vier Sätzen: Einem Adagio C-Dur $\frac{4}{4}$ als Einleitung zu dem Allegro C-Dur $\frac{4}{4}$, einem Andante F-Dur $\frac{3}{4}$, einem Scherzo Presto C-Dur $\frac{3}{4}$ mit Trio E-Dur $\frac{3}{4}$ und dem Finale Allegro moderato C-Dur $\frac{2}{4}$.

heit und Meiſterſchaft in Form und Inhalt gearbeitet, daß ſeine Aufführung zu lautem Beifall hinriß.

Als Abſchluß dieſes Jahres möge hier noch ein von Ignaz Schubert an den in Zélész weilenden Franz gerichteter Brief (datirt 12. Oct. 1818) ſeine Stelle finden, in welchem der Unmuth des mit ſeiner Stellung unzufriedenen, gegen Schulknechtung und Gewiſſenszwang revoltirenden Roſſauer Schullehrers, zugleich aber auch das Gefühl der Liebe und Verehrung, die er — gleich den übrigen Geſchwiſtern — dem Bruder Franz entgegenbrachte, zu vollem Durchbruch gelangt. Das Schreiben[1]) lautet:

„Lieber Bruder!

„Endlich, endlich einmal, wirſt Du Dir denken, bekommt man doch ein Paar Zeilen zu ſehen. Ja, ja, ich glaube, Du würdeſt noch nichts zu ſehen bekommen haben, wenn nicht endlich einmal zu meinem Troſt die lieben Vacanzen angerückt wären, wo ich Muße genug habe, in ungeſtörter Ruhe und ohne verdrießliche Gedanken einen ordentlichen Brief zu ſchreiben.

„Du glücklicher Menſch! wie ſehr iſt Dein Loos zu beneiden; Du lebſt in einer ſüßen goldenen Freiheit, kannſt Deinem muſikaliſchen Genie vollen Zügel ſchießen laſſen, kannſt Deine Gedanken wie Du willſt hinwerfen, wirſt geliebt, bewundert und vergöttert, indeſſen unſer einer als ein elendes Schullaſtthier allen Rohheiten einer wilden Jugend preisgegeben, einer Schaar von Mißbräuchen ausgeſetzt iſt, und noch überdies einem undankbaren Publicum und dummköpfigen Bonzen in aller Unterthänigkeit unterworfen ſein muß.

[1]) Das Original iſt in meinem Beſitz.

Du wirſt Dich wundern, wenn ich Dir ſage, daß es in unſerm Hauſe ſchon ſo weit gekommen iſt, daß man ſich nicht einmal mehr zu lachen getraut, wenn ich vom Religionsunterricht eine abergläubiſch lächerliche Schnurre erzähle. Du kannſt Dir alſo leicht denken, daß ich unter ſolchen Umſtänden gar oft von innerlichem Aerger ergriffen werde, und die Freiheit nur dem Namen nach kenne. Siehſt Du, von allen dieſen Dingen biſt Du nun frei, biſt erlöſt, Du ſiehſt und hörſt von allem dieſen Unweſen und beſonders von unſeren Bonzen nichts mehr, von welchen letzteren man Dir gewiß nicht erſt den troſtreichen Vers des Bürger zurufen muß:

Beneide nicht das Bonzenheer
Um ſeine dicken Köpfe,
Die meiſten ſind ja hohl und leer
Wie ihre Kirchthurmknöpfe.

„Nun zu etwas anderem. Das Namensfeſt unſeres Herrn Papa wurde feierlich begangen. Das ganze Roſſauer Schulperſonal ſammt Frauen, der Bruder Ferdinand ſammt Frau, nebſt unſerm Mühmchen und Lenchen und der ganzen Gumpendorfer Sippſchaft wurden zu einem Abendzirkel eingeladen, wo wacker geſchmauſet und getrunken wurde und es überhaupt ſehr luſtig herging. Bei dieſer Gelegenheit ſetzte ich auch einmal meinen ſparſamen Dichterwitz in Bewegung, und brachte unſerm alten Herrn folgende Geſundheit aus:

Es lebe Vater Franz noch lang in unſrer Mitte;
Doch vergönn' er wohl uns heut' auch eine Bitte:
Er ſtell' auf's Jahr ſich wieder ein
Mit Hendel, Strudel, Confect und Wein.

„Vor der Schmauſerei ſpielten wir Quartetten, wo wir aber herzlich bedauerten, unſern Meiſter Franz nicht in unſerer Mitte zu haben; wir machten auch bald ein Ende.

„Tags darauf wurde das Feſt unſeres h. Schutzpatrons Franciscus Seraphicus feierlichſt abgehalten. Sämmtliche Schüler mußten zur Beichte geführt werden, und die größeren ſich Nachmittags um 3 Uhr in der Schule vor dem Bildniß des Heiligen verſammeln; ein Altar war aufgerichtet, wo zwei Schulfahnen paradirten rechts und links; eine kleine Predigt wurde abgehalten, wo es unter andern ein paar Mal hieß, daß man das Gute vom Böſen wohl entſcheiden lernen müſſe, und daß man dem mühſamen Lehrer viel Dank ſchuldig ſei; eine Litanei auf den Heiligen wurde auch gebetet, eine Litanei, über deren Sonderbarkeit ich nicht wenig erſtaunte; zuletzt wurde geſungen und ſämmtlichen Anweſenden eine Reliquie des Heiligen zu küſſen gegeben, wobei ich bemerkte, daß mehrere Erwachſene zur Thür hinausſchlichen, die vielleicht nicht Luſt haben mochten, dieſer Gnade theilhaftig zu werden.

„Nun auch ein paar Worte von den Hollpeinſchen [1]). Sowohl Mann als Frau laſſen Dich herzlich grüßen und fragen, ob Du denn auch bisweilen auf ſie denkeſt? Sie wünſchten Dich bald wieder zu ſehen, wiewohl ſie meinen, Du werdeſt bei Deiner Rückkehr nach Wien nicht ſo häufig mit Deinen Beſuchen ſein wie ſonſt, da Dich Deine ganz

[1]) Hollpein war Graveur im kaiſ. Münzamt in Wien. Franz Sch. ſtand zu dieſer Familie in ſehr vertrautem Verhältniſſe, und brachte ſeine freie Zeit faſt ausſchließlich bei derſelben zu, worüber ſich Franz in einem Brief (1823) luſtig macht.

neuen Verhältniſſe wohl davon abhalten möchten. Dieſes bedauern ſie gar oft; denn ſie lieben Dich, ſo wie uns alle mit dem aufrichtigſten Herzen und äußern oft über Deine glückliche Lage die innigſte Theilnahme.

„Daß ich zu Deinem Namensfeſte nicht ein Wort ſage, wirſt Du aus unſeren Geſinnungen zu enträthſeln wiſſen. Ich liebe Dich und werde Dich ewig lieben, und hiermit punctum; Du kennſt mich.

„Lebe nun wohl und komme bald; denn ich hätte Dir noch vieles zu ſagen, was ich mir aber verſpare bis auf eine mündliche Unterredung.

Dein Bruder Ignaz.

„Wenn Du an den Papa und mich zugleich ſchreiben möchteſt, ſo berühre nichts von religiöſen Gegenſtänden. Das Mühmchen ſammt Lenchen laſſen Dich ebenfalls herzlich grüßen.“

VII.

(1819.)

Schon zu jener Zeit, als Schubert ſich mit der Compoſition von Singſpielen und kleineren Opern befaßte, war das glänzende Geſtirn Roſſini's am theatraliſchen Himmel aufgegangen. Wie epochemachend dieſer geniale Mann plötzlich in den Vordergrund des italieniſchen Opernweſens trat, welche Triumfe ſeine einſchmeichelnde Muſe allenthalben feierte, nachdem ſie ſich im Sturmlauf ſämmtlicher größerer Bühnen bemächtigt hatte, und wie es gerade das ſinnlich leicht erregbare Wien war, wo zu Ehren des „Reformators" ein geradezu bedenklicher Cultus getrieben wurde, lebt noch friſch in dem Gedächtniß jener Theaterfreunde, welche die damalige Zeit miterlebt und jenen Verein von Geſangskünſtlern geſchaut haben, welchem ſeither kein zweiter, gleich trefflicher mehr gefolgt iſt, und deſſen eminente Leiſtungen zu gutem Theil die Suprematie Roſſiniſcher Opernmuſik für längere Zeit begründen halfen. Der nach dieſer Richtung hin gedrängte einſeitige Geſchmack des großen Publikums und die zunehmende Verwälſchung der Oper in Wien, welche unter Barbajas und Duport's Regiment, beſonders aber, als 1822 Roſſini ſelbſt ſeine Sängergeſellſchaft in die Reſidenz geleitete, ihren Höhe-

punct erreichte[1]), wurde in der Folge auch Schubert's dem Theater zugewendeten Beſtrebungen wenigſtens mittelbar verderblich und vereitelte ſchließlich die von ihm fortan genährte Hoffnung, endlich eine ſeiner zwei großen Opern (von welcher „Fierrabras" bereits für die Aufführung cenſurirt war) auf der Bühne dargeſtellt zu ſehen[2]). Ungeachtet dieſer peinlichen Wahrnehmungen ſäumte der neidloſe, die wirklichen Verdienſte Anderer mit vollſter Unbefangenheit würdigende Schubert keinen Augenblick, der glänzenden Begabung des Peſareſen volle Anerkennung zu zollen; ja er geberdete ſich als ein aufrichtiger Bewunderer des melodieenreichen Maeſtro, beſuchte häufig die wälſche Oper und machte kein Hehl daraus, daß er dem leichtbeſchwingten Roſſini in der Kunſt zu inſtrumentiren ſo manchen feinen Zug abgelauſcht

[1]) Die italieniſche Oper begann am 13. April 1822 mit Roſſini's „Zelmira", und ſchloß im Juli mit „Corradino". — „Von Vorſtellung zu Vorſtellung ſteigerte ſich der ungezügelte Enthuſiasmus, bis er in einen entſchiedenen Sinnentaumel ausartete, der ſeinen Stachel lediglich in der Virtuoſität der Sänger fand, ohne auf den Werth oder Unwerth des vorgetragenen Muſikſtückes Rückſicht zu nehmen. In der letzten Vorſtellung ſchien es, als ob die ganze Verſammlung von einer Tarantel geſtochen wäre; das Jauchzen Evviva- und Fora-Brüllen nahm kein Ende. Das Jahr 1823 ſah den Taumel in Fanatismus übergehen. Der kleine Reſt von Achtung für deutſche Geſangskunſt war ganz geſchwunden, und aus dieſem Jahr datiren die jammervollen Zuſtände in aller und jeder Muſik, die ſich Jahrzehende hindurch über die öſterreichiſche Hauptſtadt verbreitet haben." (So A. Schindler: Beethoven II Theil S. 57—59.)

[2]) In Briefen von und an Schubert aus den Jahren 1822—1825 wird wiederholt der Ungunſt der Zeiten bezüglich der Aufführung ſeiner Opern erwähnt.

habe. Folgerecht verwarf er auch die Anſicht jener Excentriker, die in dem italieniſchen Componiſten ausſchließlich nur den Geſchmackverderber ſehen zu müſſen glaubten [1]).

Ein Schreiben Schuberts [2]) an Anſelm Hüttenbrenner in Graz (datirt vom 19. Mai 1819) enthält eine Andeutung über des Erſteren Verhältniß zur italieniſchen Oper, insbeſondere zu Roſſini's Muſik und außerdem auch über die gegen die Aufführung ſeiner eigenen muſikaliſch-dramatiſchen Werke beſtehenden Kabalen [3]), wobei der ſonſt ſo geduldige Schubert ſeinem Unmuth in unzweideutigen Ausdrücken Luft macht. Der Brief lautet:

„Ein Schelm biſt Du, das iſt richtig. Ein Jahrzehend verfließt ſchon, ehe Du Wien wieder ſiehſt. Bald ſitzt ihm das, bald jenes Mädchen im Kopf. Ei ſo hol' der Teufel alle Mädchen, wenn Du Dich gar ſo von ihnen beſiegen läßt. Heirate in Gottes Namen, ſo hat die Geſchichte ein Ende. Freilich kannſt Du auch ſagen wie Cäſar: Lieber in Graz der erſte, als in Wien der zweite. Nun, dem ſei wie immer, ich bin fuchsteufelswild, daß Du nicht da biſt. Cornet [4]) erfährt obiges Sprichwort noch mehr. Gott geſegne ihm's. Ich werde zuletzt auch nach Graz kommen und

---

[1]) Sch's. Sympathie für Roſſiniſche Muſik wurde mir von allen Perſonen, welche ich darüber befragt habe, beſtätigt.

[2]) Herr Joſef Hüttenbrenner in Wien beſitzt es in Abſchrift.

[3]) Die Operette „Die Zwillingsbrüder" gelangte übrigens im darauffolgenden Jahre zur Aufführung im Operntheater.

[4]) Cornet, Tenorſänger im Theater an der Wien, hatte eben ein Engagement an der Prager Bühne angenommen.

mit Dir rivaliſiren. Neues gibt's hier weniges; wenn man was Gutes hört, ſo ſind es immer alte Sachen.

„Letzthin wurde bei uns „Othello“ von Roſſini gegeben. Von unſerm Radichi[1]) wurde alles recht gut exequirt. Dieſe Oper iſt bei weitem beſſer, d. h. charakteriſtiſcher, als Tancred. Außerordentliches Genie kann man ihm nicht abſprechen. Die Inſtrumentation iſt manchmal höchſt originell, und der Geſang iſt es manchmal, und außer den gewöhnlichen italieniſchen Gallopaden und mehreren Reminiscenzen aus Tancred läßt ſich der Muſik nichts vorwerfen.

Trotz eines Vogl's iſt es ſchwer, wieder die Canaille von Weigl, Treitſchke ꝛc. zu manövriren. Darum gibt man ſtatt meiner Operette andere Luder, wo einem die Haar zu Berg ſtehen[2]). „Semiramis“ von Catél wird nächſtens gege-

---

[1]) „Othello“ wurde im Kärnthnerthor-Theater von den deutſchen Sängern in der erſten Hälfte Mai dargeſtellt. Frau Grünbaum gab die Desdemona, Forti den Othello, Vogl den Dogen und Radichi den Rodrigo. — Julius Radichi, der 1814 den „Floreſtan“ ſang, ſtarb 1846. — Im April 1819 war „Othello“ im Theater an der Wien gegeben worden.

[2]) Dieſe Bemerkung Schubert's konnte nur Bezug haben auf einige werthloſe Operetten und Zauberpoſſen, welche in den Jahren 1818 und 1819 im Theater an der Wien gegeben wurden, da das Repertoir des Kärnthnerthortheaters vorwiegend claſſiſche Opern enthielt. Im Theater an der Wien gelangten im Jahr 1818 folgende muſikaliſche Dramen zur Aufführung: „Aſchenbrödel“ von Roſſini, „Zelmire und Azor“ von Gretry, „Lorenz als Räuberhauptmann“, Poſſe mit Muſik von Kinsky, Vicehofcapellmeiſter am Kärnthnerthortheater, „die Vermählung auf der Zauberinſel“, Quodlibet, „Ser Marc Antonio“ von Paveſi, „Odins Schwert“, mit Chören, Muſik von Seyfried (ohne Erfolg), „La Dama Soldato“, mit (ſchlechter) Muſik von Orlandi, „Graf Armand“ von

ben werden mit einer unendlich herrlichen Muſik[1]). Herr Stamm, Tenoriſt von Berlin, welcher ſchon in mehreren Opern ſang, wird auch hier debutiren. Seine Stimme iſt ziemlich ſchwach, keine Tiefe, beſtändige Falſet-Höhe. Nun weiß ich nichts mehr. Componire fleißig und laſſ' uns was zu Theil werden.

Lebe recht wohl. Dein wahrer Freund
Franz Sch." [2]).

Cherubini, das Melodram „Samſon", Muſik von Tuczek, „Richard Löwenherz" von Gretry, „Euterpens Opfer", ein Quodlibet (fiel durch), „Das Roſenmädchen", Oper von Lindpaintner, „Fauſt" von Spohr, „die Thronfolge" Schauſpiel mit Chören von Seyfried, „die Zauberflöte", „Eliſabeth" von Roſſini, „das unterbrochene Opferfeſt" von Winter, „die Proberollen", eine unbedeutende Operette, „der blöde Ritter", Pantomime mit Muſik von Seyfried, „der neue Don Juan", Potpourri, „Salmonäa und ihre Söhne", Melodram mit Muſik von Seyfried, „das Schloß Theben", Zauberoper mit Muſik von Kanne (gefiel nicht), „Sultan Wampun", Quodlibet (gefiel nicht), und „die diebiſche Elſter" von Roſſini; — im Kärnthnerthortheater hingegen: „Johann von Paris", „Medea", „Talente durch Zufall" von Catél, „Liebe und Ruhm" von Herold und Boildieu, „Tancred", „das Rothkäppchen" von Boildieu, „Joſef und ſeine Brüder", „Iphigenie auf Tauris", „die Veſtalin", „Cyrus" von Moſel (gefiel), „Ein Tag voll Abenteuer" von Mehul, „Sargines", „Fidelio", mehrere Opern von Mozart, Spontini's „Cortez" und „Semiramis" von Catél. — Treitſchke hatte einen Theil dieſer Opern ins Deutſche überſetzt und Weigl dirigirte die Aufführung.

[1]) Dieſe Oper war ſchon im October 1818 als „nachſtudirt" aufgeführt worden.

[2]) Auf der Rückſeite dieſes Briefes befinden ſich einige Zeilen an Heinrich Hüttenbrenner in Graz, welche Joſef H. auf den Wunſch Schubert's beifügte, und worin er Heinrich erſucht, für Sch. ein Opernbuch zu ſchreiben. — „Sags dem Schröklinger", ruft der immer in

Im Sommer dieſes Jahres begab ſich Franz zum erſten Male nach Oberöſterreich, wo er in Linz, Salzburg und Steyr kurzen Aufenthalt nahm. Dieſes letztere, reizend gelegene Städtchen ſpielt in Schubert's Leben, insbeſondere in ſeiner Wanderzeit, eine hervorragende Rolle. Schon als Heimatsſtätte Mayrhofer's, Stadler's und Vogl's [1]) ſtellte es ſich zu Schubert in ein näheres Verhältniß; abgeſehen davon befanden ſich daſelbſt mehrere Familien, welchen er innig befreundet wurde und denen wir ſechs Jahre ſpäter abermals begegnen.

Die Namen Paumgartner, Koller, Dornfeld und Schellmann ſtehen mit Schubert's Lebensgeſchichte in eben ſo naher, wenn auch minder folgereicher Verbindung, als jener Michael Vogl's, durch welchen er zuerſt in dieſe bürgerlich beſcheidenen Kreiſe eingeführt wurde [2]).

Silveſter Paumgartner (geſt. am 23. Nov. 1841) war hauptgewerkſchaftlicher Vicefactor und Hausbeſitzer in Steyr. Einer der leidenſchaftlichſten und „ſplendideſten" Muſikenthuſiaſten, und auf dem Violoncell ſelbſt auch aus-

---

Enthuſiasmus auflodernde Joſef H. ſeinem Bruder zu. Es fällt auch ein Honorarium aus. Eure Namen werden in Europa genannt werden. Schubert wird wirklich als ein neuer Orion am muſikaliſchen Himmel glänzen. Schreibe bald wegen Sch. Deinen Entſchluß." — Schrökinger war als Dichter in Graz bekannt.

[1]) Auch Capellmeiſter Süßmayer, der bekannte Famulus Mozart's, der Dichter Blumauer, die Malerin Katharina Gürtler und der Hiſtoriker F. Pritz erblickten daſelbſt das Licht der Welt.

[2]) Die hier folgenden Mittheilungen verdanke ich Herrn A. Stadler in Salzburg.

übender Muſiker [1]), öffnete er die Pforte ſeines Hauſes jedem Künſtler von Ruf, und heranreifende Talente fanden bei ihm ergiebige Unterſtützung. Es läßt ſich darnach ermeſſen, mit welch freudigem Hochgefühl er die beiden Muſenſöhne Schubert und Vogl bei ſich beherbergte. Da wurde dann auf das fleißigſte muſicirt und componirt, zumal der Hausherr (ein Junggeſelle) ſich im Beſitz einer werthvollen Muſikalien- und Inſtrumentenſammlung befand, auf deren Bereicherung er fortan bedacht war [2]). Als Vogl in Penſion getreten war, nahm er ebenfalls wieder längere Zeit hindurch bei Baumgartner ſeine Wohnung.

Joſef v. Koller, Kaufmann und Eiſenhändler in Steyr, war durch Brandeschi in Wien (Eiſeninduſtrieller) mit Vogl bekannt geworden. Seine Tochter Joſefine, die „Pepi" genannt, ſang und ſpielte Clavier und pflegte bei der Aufführung Schubert'ſcher Compoſitionen den Sopranpart zu übernehmen [3]). Ihrer ſowie auch der „Frizi" Dornfeld [4]) — älteſte Tochter des ehemaligen Kreishauptmanns

[1]) Seine techniſche Fertigkeit ſoll eine äußerſt mäßige geweſen ſein.

[2]) Er eilte nicht ſelten zu Fuß zur Poſtſtation Strengberg, um dem nach Paris reiſenden Courier Aufträge zum Ankauf neuer Muſikalien oder Inſtrumente mitzugeben.

[3]) Bei einer ſolchen Gelegenheit wurde auf Vogl's Vorſchlag der „Erlkönig" von getheilten Stimmen vorgetragen; Vogl ſang den Vater, Schubert den Erlkönig und die Pepi den Knaben. Für letztere componirte Sch. ein von Stadler verfaßtes Gelegenheitsgedicht, das ſie am Geburtstag ihres Vaters (19 März 1820) ſang. Die Compoſition iſt nicht bekannt geworden; das Gedicht beſitzt A. Stadler in Wien.

[4]) Friederike Dornfeld lebt derzeit in Linz.

Dornfeld in Steyr — wird in Briefen aus dieſem Jahre und dem Jahre 1825 wiederholt Erwähnung gethan. Bei dieſem erſten Beſuch in Steyr nahm Vogl bei Koller ſein Abſteigquartier und er und Schubert waren daſelbſt täglich zu Tiſche geladen. Vater Koller und „die Pepi" leben beide noch, erſterer hochbetagt in Steyr, letztere — mit dem Oberverwalter der fürſtlich Wilhelm Auersperg'ſchen Güter, Franz Krakowitzer, verehlicht — in Wels, wo ſie ſchon ſeit vielen Jahren ihren Aufenthalt genommen hat.

Dr. Albert Schellmann senior (geſt. am 4. März 1844), Hausbeſitzer in Steyr, fungirte daſelbſt als Landes- und Berggerichts-Advocat; ſein Sohn, Dr. Albert Sch. (geſt. am 29. Nov. 1854), wurde als Advocat und Wechſelnotar Amts- und Beſitznachfolger ſeines Vaters. Das Schellmann'ſche Haus (Nr. 117, auf dem Platz gelegen) [1]) hatte zwei Stockwerke, von welchen das erſte die Familie Schellmann, mit fünf Töchtern geſegnet, bewohnte, das zweite aber der damalige Kreiscaſſier mit drei Töchtern, dann Albert Stadler und ſeine Mutter (Schwägerin des älteren Schellmann), endlich auch Schubert, deſſen Zimmer hart an Stadler's Wohnung anſtieß. Dieſe acht Mädchen [2]) ſind es, auf welche Franz in dem hier folgenden Brief an ſeinen

---

[1]) Außerhalb der Stadt Steyr befindet ſich die hübſche Schellmann'ſche Villa.

[2]) Von den fünf Mädchen im erſten Stock wurde Serafine (geſt. im J. 1857) die Gattin des ehemaligen Convictiſten, nachherigen Cameralrathes Leopold Ebner in Innsbruck. — Von den drei Schweſtern im zweiten Stock erkor ſich A. Stadler die jüngſte, Antonie, zu ſeiner Frau. Dieſe ſtarb 1863 in Salzburg.

Bruder Ferdinand hinweiſt. Derſelbe iſt datirt aus Steyr, 15. Juli 1819, und lautet:

„Lieber Bruder!

„Ich glaube wohl, daß Dich dieſer Brief in Wien treffen wird und Du Dich geſund befindeſt. Ich ſchreibe Dir eigentlich, mir das Stabat mater, welches wir hier aufführen wollen [1]), ſo bald als möglich zu ſchicken. Ich befinde mich bis jetzt recht wohl, nur will das Wetter nicht günſtig ſein. Es war hier geſtern den 12. ein ſehr ſtarkes Gewitter, welches in Steyr einſchlug, ein Mädchen tödtete und zwei Männer am Arme lähmte. In dem Hauſe, wo ich wohne, befinden ſich acht Mädchen, beinahe alle hübſch. Du ſiehſt, daß man zu thun hat. Die Tochter des Herrn v. Koller, bei dem ich und Vogl täglich ſpeiſen, iſt ſehr hübſch, ſpielt brav Clavier und wird verſchiedene meiner Lieder ſingen.

„Ich bitte Dich, beiliegenden Brief weiter zu fördern. Du ſiehſt, daß ich nicht gar ſo treulos bin, als Du vielleicht glaubſt.

Grüße mir Eltern und Geſchwiſter, Deine Frau und alle Bekannten. Vergeſſe ja nicht auf das Stabat mater.

Dein ewig treuer Bruder

Franz.

„Die Gegend um Steyr iſt über allen Begriff ſchön.“

Ein zweiter Brief, am 19. Auguſt 1819 aus Linz an J. Mayrhofer in Wien gerichtet, iſt folgenden Inhaltes:

---

[1]) Dasſelbe ſcheint aber nicht aufgeführt worden zu ſein.

„Lieber Mayrhofer!

„Wenn es Dir ſo gut geht wie mir, ſo biſt Du recht geſund. Ich befinde mich gegenwärtig in Linz, war bei den Spauns, traf Kenner, Kreil[1]) und Forſtmayer[2]), lernte Spaun's Mutter kennen und den Ottenwald[3]), dem ich ſein von mir componirtes Wiegenlied ſang. In Steyr hab ich mich und werd' mich noch ſehr gut unterhalten. Die Gegend iſt himmliſch, auch bei Linz iſt es ſehr ſchön. Wir, d. h. Vogl und ich, werden nächſter Tage nach Salzburg reiſen. Wie freu' ich mich nach —. Den Ueberbringer dieſes Briefes, einen Studenten von Kremsmünſter, Namens Kahl, welcher durch Wien nach Idria zu ſeinen Eltern reiſt, empfehle ich Dir ſehr, und bitte Dich, ihm durch die Tage, die er hier zubringt, mein Bett zu überlaſſen. Ueberhaupt wünſche ich, daß Du Dich ſeiner freundſchaftlich annimmſt, denn er iſt ein ſehr braver, lieber Menſch.

„Die Frau v. S.[4]) laſſe ich herzlich grüßen. — Haſt Du ſchon was gemacht? Ich will's hoffen. — Vogl's Geburtsfeſt feierten wir mit einer von Stadler gedichteten und von mir componirten Cantate, die recht gut ausfiel. Jetzt lebe wohl bis auf den halben September.

Dein Freund

Franz Schubert,

Herr v. Vogl läßt Dich grüßen. Grüße mir den Spaun."

---

[1]) Kreil, ein Bruder des penſ. Vicepräſidenten Franz v. Kreil in Linz, wurde ſpäter Adjunct an der Sternwarte in Prag.

[2]) Forſtmayer Mathias, Regierungs-Praktikant in Linz, ebenfalls aus Steyr gebürtig, war Hausfreund bei Spaun und Ottenwalt.

[3]) Dr. Anton Ottenwalt, Fiscaladjunkt in Linz, mit Maria von Spaun verheiratet; ſtarb 1845.

[4]) Wahrſcheinlich ſeine Hausfrau Sansſouci.

Um die Mitte September nahmen die beiden Muſenſöhne Abſchied von Steyr. Darauf deuten zwei Stammbuchblätter hin, die ſie am 14. September für die „Kathi“ Stadler, Schweſter des Albert Stadler, welche damals im Kollerſchen Hauſe lebte, mit Proſa und Verſen beſchrieben[1]).

Von größeren Compoſitionen, welche Schubert in dieſem Zeitraume ſchuf, ſind zu erwähnen: Das bekannte Clavierquintett op. 114 mit dem Lied „Die Forelle“ als Thema des vorletzten Satzes und den Variationen über dasſelbe. Schubert componirte es auf Stadler's Zuthun und über beſondere Beſtellung Paumgartner's, dem die herausgeſchriebenen Stimmen (ohne Partitur) übergeben wurden; ferner eine Ouverture für Clavier zu vier Händen in F-Moll[2]), („im November in Herrn Joſef Hüttenbrenner's Zimmer im Bürgerſpital innerhalb drei Stunden geſchrieben und darüber das Mittagsmahl verſäumt“) und eine Gelegenheits-Cantate. Im Auguſt ſchrieb nämlich Schubert, wie auch aus ſeinem Brief an Mayrhofer zu erſehen iſt, während

---

[1]) Schubert ſchrieb folgenden Moralſpruch in das Stammbuch: „Genieße ſtets der Gegenwart mit Klugheit, ſo wird Dir die Vergangenheit eine ſchöne Erinnerung und die Zukunft kein Schreckbild ſein.“ — Vogl ſchwang ſich zu folgender Zuckerbäcker-Deviſe empor:

In der Freunde Herzen leben,
Was kann's hienieden Schön'res geben?

Katharina Stadler lebt derzeit als Gattin des Muſterlehrers Franz Kozeder in Schwanenſtadt. — Die Stammbuchblätter ſind im Beſitz des Herrn A. Stadler in Wien.

[2]) Dieſelbe befindet ſich, mit obiger Aufſchrift von Schubert verſehen, in Herrn Joſef Hüttenbrenner's Beſitz.

ſeines Aufenthaltes in Steyr zu Vogl's Geburtstag eine von A. Stadler gedichtete Cantate für Sopran, Tenor und Baß mit Clavierbegleitung [1]). Von unveröffentlichten Compoſitionen ſind noch zu verzeichnen: Ein Vocalquartett [2]), ein Salve regina (in A-Dur) für Sopran, mit Begleitung von Streichinſtrumenten, drei Hymnen von Novalis [3]), ein Vocalquintett (für zwei Tenore und drei Bäſſe) auf das viel beſungene Lied: „Nur wer die Sehnſucht

---

[1]) Die Cantate, von welcher Joſef v. Spaun und Frau Dr. Lumpe in Wien Abſchriften beſitzen, beginnt mit einem Terzett (C-Dur $\frac{4}{4}$); auf dieſes folgt ein Sopran-Solo (Allegretto F-Dur $\frac{4}{4}$), ſodann ein Tenorſolo, und dann abermals ein Sopran- und Tenorſolo. Den Schluß bildet ein Canon (Moderato C-Dur $\frac{4}{4}$). Das Gedicht enthält Anſpielungen auf Vogl's vorzüglichſte Rollen und Leiſtungen in verſchiedenen Opern. Den Sopranpart ſang damals Pepi Koller.

[2]) Das Quartett — eine wahrſcheinlich in Steyr entſtandene Gelegenheits-Compoſition — iſt für zwei Soprane, Tenor und Baß geſchrieben (D-Dur $\frac{2}{4}$) auf die Worte:

Im traulichen Kreiſe
Beim herzlichen Kuß
Beiſammen zu leben
Iſt Seelengenuß.

[3]) Es ſind die „geiſtlichen Geſänge": 1. „Wenige wiſſen das Geheimniß der Liebe" u. ſ. f. 2. „Wenn ich ihn nur habe" u. ſ. f., und 3. „Wenn alle untreu werden" u. ſ. w. Die erſte Hymne in A-Moll $\frac{4}{4}$ beginnend, beſteht aus mehreren Theilen und enthält auch Recitative; die zweite und dritte (beide in Des-Dur $\frac{4}{4}$) ſind kleinerer Art. Dieſe drei Geſänge ſind weniger ſchön, als eigenthümlich. — Die andern zwei Hymnen fallen in die Jahre 1815 und 1820.

kennt", und ein Vocalquartett für zwei Tenore und zwei Bäſſe [1]).

Unter den vielen Liedern, welche Schubert bis zu dieſer Zeit aus ſeinem reichen Füllhorn mit verſchwenderiſcher Luſt ausgeſtreut hatte, ragen insbeſondere die auf Goethe'ſche Gedichte componirten durch vollendete Schönheit der Form und tiefe muſikaliſche Auffaſſung über die anderen hervor. Der Gedanke lag nahe, dem in Weimar thronenden Dichterfürſten durch die Zuſendung einiger der gelungenſten Geſänge zu erfreuen, und ihm Kunde von der Begeiſterung zu geben, mit welcher ein junger Wiener Tondichter ſeine poetiſchen Gebilde erfaßt und in Tönen wieder gedichtet hat. Schubert ſelbſt dürfte wohl kaum den erſten Anſtoß zu dieſem Unternehmen gegeben haben; — ſein ſchüchternes in ſich gekehrtes Weſen ſpricht entſchieden dagegen — wohl aber mag er auf die von einem wohlwollenden Rathgeber angeregte Idee des gefahrloſen Verſuches bereitwillig eingegangen ſein, und ſo ſendete er in der That ein geſchriebenes Heft ſeiner Compoſitionen Goethe'ſcher Gedichte — ohne Zweifel die dem Dichter gewidmeten Lieder: „An Schwager Kronos", „An Mignon" und „Ganymed" — zugleich mit einem ehrfurchts-

---

[1]) Ruhe, ſchönſtes Glück der Erde,
Senke ſegnend dich herab,
Daß es ſtiller um uns werde,
Wie in Blumen ruht ein Grab.

Die Autografe dieſer beiden mehrſtimmigen Geſänge beſitzt A. Stadler in Wien.

vollen Geleitſchreiben nach Weimar [1]). Der Altmeiſter, deſſen Haus dem muſikaliſchen Vergnügen und ſowohl ausübenden als ſchaffenden Künſtlern freundlichſt geöffnet war, während auf ihn ſelbſt die Muſik nur „gelegentlich“ wirkte [2]), hat entweder von den Liedern überhaupt keine Notiz genommen, und ſie ſammt dem Dedicationsſchreiben den vielen anderen Widmungen und Zuſendungen, wie ſolche faſt täglich an ihn gelangten, als „ſchätzbares Materiale“ beigelegt, oder es grundſätzlich vermieden, mit einem ihm perſönlich unbekannten, zu jener Zeit noch ohne Ruf daſtehenden Menſchen, in ein näheres Verhältniß zu treten. Weder in Goethe's Werken, noch in ſeinem Briefwechſel mit Zelter, noch in den Geſprächen mit Eckermann wird Schubert's auch nur mit Einer Silbe Erwähnung gethan, obwohl der Dichter zu wiederholten Malen in der Lage war, Schubert'ſche Compoſitionen ſeiner Gedichte, von ausgezeichneten Künſtlern vorgetragen, zu hören. Dieſe befremdende Thatſache findet eben darin ihre Erklärung, daß die in Norddeutſchland beliebten und heimiſch gewordenen Strofengeſänge von Reichardt, Zelter, Eberwein dem mit ihnen aufgewachſenen, damals bereits ſiebenzigjährigen Goethe mehr zuſagten, als die in größerem

[1]) Dieſer Thatſache erwähnt Herr Dr. Leopold v. Sonnleithner in einem Aufſatz über Schubert, den er mir freundlichſt zur Einſicht mittheilte.

[2]) Als im Jahr 1796 Madame Unger ihm die neuen Lieder von Zelter überſendete, ſchrieb er an ſie: „Muſik kann ich nicht beurtheilen, denn es fehlt mir an Kenntniß der Mittel, deren ſie ſich zu ihren Zwecken bedient; ich kann nur von der Wirkung ſprechen, die ſie auf mich macht, wenn ich mich ihr rein und wiederholt überlaſſe.“ (Briefwechſel Goethe's mit Zelter I. Bd.)

Styl gehaltenen, nicht ſelten durchcomponirten Lieder des Wiener Barden [1]).

So geſchah es denn auch, daß ihm das muſikaliſche Verſtändniß des Schubert'ſchen „Erlkönig", welche Ballade er ſchon einmal ſingen gehört hatte, erſt in ſeinen letzten Lebensjahren durch den hinreißend dramatiſchen Vortrag der Wilhelmine Schröder-Devrient in herrlicher Weiſe erſchloſſen wurde [2]).

---

[1]) Goethe's Leibmuſikus war bekanntlich der Director der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Zelter (geb. in Berlin 1758, geſt. daſelbſt 1832), der alte deutſche Reichscomponiſt, wie ihn Beethoven nannte. Schon im Jahre 1796 trat er durch Zuſendung ſeiner neueſten Lieder an Goethe zu dieſem in ein freundſchaftliches Verhältniß, welches in dem, bis in das Jahr 1832 geführten, lebhaften Briefwechſel ſchönen und bedeutenden Ausdruck fand. Es bildete ſich zwiſchen beiden ein ähnlicher Bund, wie zwiſchen Mayrhofer und Schubert, nur daß der Liedercomponiſt Zelter kein Schubert, und Goethe um jene Zeit über die lyriſche Epoche ſchon hinaus war. Zelter componirte über hundert Goethe'ſche Lieder, unter dieſen beinahe alle Balladen, und ſchon von den Erſtlingen ſeiner Liedercompoſitionen ſagte Goethe, „daß er der Muſik kaum ſolche herrliche Töne zugetraut hätte." Im Jahre 1823 ſang ihm die Milder-Hauptmann in Marienbad vier kleine Lieder vor, „die ſie dergeſtalt groß zu machen wußte, daß die Erinnerung daran ihm noch Thränen auspreſſe." Sollte darunter nicht ein Schubert'ſches geweſen ſein? Im Jahre 1825 trug die Milder in ihrem Concert in Berlin Schubert's „Suleika" mit großem Beifall vor, wovon aber Zelter keine Erwähnung macht. Die berühmte Sängerin ſtand damals mit Goethe und Schubert in brieflichem Verkehr, von welchem ſpäter noch die Rede ſein wird.

[2]) Als die Schröder im April 1830 auf ihrer Reiſe nach Paris durch Weimar kam, ließ ſie ſich von dem Mitglied der dortigen Hofbühne, Eduard Genaſt, dem Dichtergreiſe vorſtellen und ſang ihm unter Andern auch den „Erlkönig" vor. Wiewohl Goethe kein Freund durch-

Fühlte ſich Goethe von keinem Zug künſtleriſcher Sympathie zu Schubert angeweht, ſo ſchwelgte dieſer um ſo lieber in dem, durch den Dichterfürſten erſchloſſenen Liederfrühling. Mehr als ein halbes Hundert Goethe'ſcher Gedichte, und unter dieſen viele ſeiner ſchönſten, hat er durch ſinniges Erfaſſen ihres poetiſchen Inhaltes muſikaliſch verherrlicht, und, das Dichterwort mit Tönen umkleidend, in eine höhere Sfäre emporgehoben.

Als Curioſum möge hier noch erwähnt werden, daß zu Anfang dieſes Jahres (am 28. Februar 1819, und nicht erſt im Jahr 1821, wie man anzunehmen pflegt) ein Schubert'ſches Lied in einem Concert in Wien zum erſten Mal öffentlich vorgetragen wurde. Der Tenoriſt Jäger [1]) ſang nämlich an jenem Tag (und am 12. April abermals) das bekannte: „Schäfer's Klagelied" in einem, von dem Violinſpieler Jäll im Gaſthof „Zum römiſchen Kaiſer" veranſtalteten Concert.

---

componirter Lieder war, ergriff ihn doch der hochdramatiſche Vortrag ſo ſehr, daß er das Haupt der Sängerin in beide Hände nahm und ſie mit den Worten: „Haben Sie tauſend Dank für dieſe großartige künſtleriſche Leiſtung!" auf die Stirn küßte und ſodann fortfuhr: „Ich habe dieſe Compoſition früher einmal gehört, wo ſie mir gar nicht zuſagen wollte, aber ſo vorgetragen, geſtaltet ſich das Ganze zu einem ſichtbaren Bild. (Alfred Frh. v. Bolzogen: Wilhelmine Schröder-Devrient, ein Beitrag zur Geſchichte des muſikaliſchen Drama, S. 146.) Im Jahre 1821 wirkte die Schröder in jener „Akademie" in Wien mit, in welcher Vogl zum erſten Mal den „Erlkönig" öffentlich vortrug.

[1]) Jäger (Franz), 1796 zu Wien geboren, daſelbſt bis 1826 als Theaterſänger thätig, erfreute ſich in einigen Rollen großer Beliebtheit. Er ging ſpäter, als Singlehrer am Theater, nach Stuttgart, wo er bis an ſein Lebensende blieb.

Das Lied wurde, wie es ſcheint, mit lebhaftem Beifall aufgenommen [1]).

Um dieſe Zeit wurde auch in dem Hauſe des Dr. Ignaz von Sonnleithner (im Gundelhof) die Cantate: „Prometheus“ (wohl zum letzten Mal) zu Gehör gebracht, wobei der Hausherr, der ſich im Beſitz einer ſchönen kräftigen Baßſtimme befand, den Part des „Prometheus“ ſang.

Im Augarten ſollte dieſelbe Cantate im Jahr 1820 unter Schubert's perſönlicher Leitung aufgeführt werden; die Proben fielen aber ſo unbefriedigend aus, daß Schubert die Partitur zurückzog [2]).

Seit der erwähnten Aufführung im Privatkreiſe hat in Wien keine mehr ſtattgefunden, und des geheimnißvollen Schickſales dieſer Compoſition iſt bereits gedacht worden.

---

[1]) Zeitſchrift „der Sammler“, J. 1819.

[2]) Nach einer Mittheilung Herrn Joſef Hüttenbrenners.

VIII.

(1820.)

Eine eigenthümliche Laune des Schickſals fügte es, daß unſer großer Liedercomponiſt *zuerſt* mit einem *dramatiſch-muſikaliſchen* Werke vor das *große* Publicum ſeiner Vaterſtadt treten ſollte. Von ſeinen Liedern, deren er ſchon ein paar Hundert geſchrieben hatte, und von welchen einige in Privatkreiſen unter großem Beifall geſungen, den Ruhm des jungen Mannes immer weiter und weiter trugen, war noch keines im Stich erſchienen. Schubert ſelbſt war nicht in der Lage, ſeine Werke auf eigene Gefahr und Koſten verlegen zu laſſen, und noch weniger dazu angethan, ſie den Muſikalienhändlern aufzudringen, zumal bei der Zurückhaltung und der Voreingenommenheit dieſer Leute gegen „erſt aufkeimende Talente" an irgend einen Erfolg kaum zu denken war. Welche Mühe — doch vergeblich — von ſachkundigen, mit den Praktiken der Verleger vertrauten Perſonen in dem darauffolgenden Jahre angewendet wurde, um die Herausgabe des „Erlkönig" zu Stande zu bringen, wird an geeigneter Stelle erwähnt werden.

Der Sänger Vogel, ſtets darauf bedacht, ſeinem Freunde Gelegenheit zu größerer und ausgedehnterer Anerkennung zu verſchaffen, als ihm bis dahin geworden, beſtimmte durch

ſeinen Einfluß die Direction des Operntheaters, daß ſie Schubert mit der Compoſition eines, dem Franzöſiſchen entnommenen, von dem Theaterſecretär Hofmann für die deutſche Bühne bearbeiteten Textbuches beauftragte.

Schon im Jahre 1818 ſcheint er ſich an die Arbeit gemacht zu haben; es ging wenigſtens damals in Wien die Rede, daß Schubert mit der Muſik zu einer Oper beſchäftigt ſei[1]).

Der Inhalt des Textbuches iſt ein auf der Bühne ſchon abgenützter; er beruht auf fortwährenden Verwechslungen in der Perſon und dadurch herbeigeführten Mißverſtändniſſen, was zu einigen poſſenhaften Scenen Veranlaſſung gibt, zumeiſt aber auch einen matten Schluß herbeiführt. Das Singſpiel wurde unter dem Titel: „Die Zwillinge", Poſſe mit Geſang in Einem Act, am 14. Juni 1820 zum erſten Mal im Kärnthnerthor-Theater gegeben. Die darin vorkommenden Perſonen ſind: der Schulze, Lieschen ſeine Tochter (Sopran), Anton (Tenor), der Amtmann (Baß), Franz und Friedrich Spieß (Baß), Invaliden, von welchen der Erſtere eine Binde um das rechte, der Letztere eine ſolche um das linke Auge trägt.

Die Fabel des Stückes iſt folgende: Vor achtzehn Jahren war dem Schulzen ein Töchterlein geboren worden. Der beglückte Vater denkt eben nach, wen er als Pathen desſelben wählen ſoll, als ſein Nachbar Spieß, in's Zimmer

---

[1]) Auf der im Beſitz des Wiener Muſikvereines befindlichen Original-Partitur iſt das Datum: 19. Jänner 1819 angegeben. — Einen Clavierauszug der Oper verfaßte Ferd. Schubert. Joſef von Spaun beſitzt eine Abſchrift davon.

tretend, ihm mittheilt, daß er jetzt, wo er großjährig geworden, ſich entſchloſſen habe, in die weite Welt und vorerſt nach Frankreich zu gehen, um dort ſeinen Zwillingsbruder aufzuſuchen, der ſchon als Knabe der Heimat entlaufen iſt. Seinen Abgang noch durch eine löbliche Handlung zu bezeichnen, erbietet er ſich, Pathenſtelle bei dem Töchterchen zu vertreten, indem er zugleich einen Brautſchatz von 1000 Thalern mit der Bedingung hinterlegt, daß, wenn er binnen achtzehn Jahren zurückkehren und das Mädchen ihm gefallen ſollte, dasſelbe ſeine Gattin werden müßte.

Lieschen iſt mittlerweile herangewachſen, hat ſich Anton zum Bräutigam auserkoren und heute eben — doch erſt mit Sonnenuntergang — geht der Termin zu Ende, welchen ſich Franz Spieß zur allfälligen Geltendmachung ſeiner Rechte auf die Hand des Mädchens geſetzt hat. Anton und ein Chor von Landleuten haben durch ein Morgenſtändchen die Braut aus dem Schlummer geweckt (Anfang des Singſpieles). Mit Ungeduld harrt das Paar des Sonnenunterganges, um zum Traualtar zu wandeln. Da erſcheint Franz Spieß, gibt ſich dem etwas unangenehm überraſchten Schulzen zu erkennen, erzählt ihm ſeine beſtandenen Abenteuer und erinnert ihn ſchließlich an die bezüglich der Tochter gemachte Zuſage. Lieschen wird herbeigeholt, und da ſie dem neuen Brautwerber gefällt, hält dieſer ſeine Heirat mit ihr für abgemacht. Weder des Schulzen, noch Lieschen's und Anton's Proteſt helfen dagegen; Franz beharrt auf ſeinem Recht und befiehlt Erſterem, ein Frühſtück zu beſorgen, Letzteren aber, ſich von einander für immer zu verabſchieden, während er ſelbſt zum Amtmann gehen wolle, um die Rechnung über die Wirthſchaft zu fordern. Beſtürzt, doch auf neue Mittel ſinnend,

wie dem Spieß beizukommen wäre, ziehen ſich der Schulze, Anton und Lieschen in das Haus zurück.

Da erſcheint Friedrich Spieß, ſeinem Bruder zum Verwechſeln ähnlich, und begrüßt freudig die heimatliche Erde. Der Schulze, in der Meinung, den Franz Spieß vor ſich zu haben, ladet ihn zum anbefohlenen Frühſtück ein, wobei er ihm fleißig das Gläschen füllt. Friedrich erklärt, nun wieder mit allen Heimatsgenoſſen, insbeſondere auch mit dem Schulzen in Friede und Freundſchaft leben zu wollen; dieſer, ihn mißverſtehend, eilt in das Haus, um ſeiner Tochter die frohe Botſchaft zu hinterbringen. Lieschen kommt nun ſelbſt, und es entſteht im Verlauf ihres Geſpräches mit Friedrich das weitere Mißverſtändniß, daß dieſer bei Lieschens Erklärung: „geheiratet muß werden“ der Meinung iſt, er müſſe das Mädchen zur Frau nehmen, wogegen er ſich aus verſchiedenen Gründen und hauptſächlich auch darum verwahrt, weil er Vater eines ſchon erwachſenen Sohnes ſei. Lieschen, hochbeglückt, eilt zu Anton in's Dorf zurück.

Der Amtmann erſcheint, um im Namen der Gemeinde dem zurückgekehrten Franz Spieß zu ſeinen Großthaten Glück zu wünſchen und wegen des Verluſtes des Bruders ſein Beileid auszudrücken. Sodann erſucht er ihn, als Erbe des letzteren, die deponirte Summe in Empfang zu nehmen und die Quittung darüber zu unterzeichnen. Friedrich und der Amtmann begeben ſich ſofort in das Amtshaus.

Lieschen und Anton freuen ſich des errungenen Sieges; Franz Spieß tritt an ſie heran und in voller Unkenntniß deſſen, was mittlerweile mit ſeinem Bruder vorgegangen, beſteht er conſequent auf ſeiner Forderung. Lieschen erin-

nert ihn an ſein Verſprechen, ihr zu entſagen, und droht ihm mit Anton's und ihres Vaters Rache.

Der Schulze kommt aus dem Hauſe; Franz Spieß begehrt zu frühſtücken; der Schulze erwiedert, daß er mit ihm bereits wacker getrunken habe, was Franz wieder entſchieden leugnet u. ſ. f. Endlich geſellt ſich noch der Amtmann dazu, welcher Franzen erſucht, der Quittung über die 1000 Thaler ſeine Unterſchrift beizufügen. Franz leugnet, irgend welche Summe erhalten zu haben, noch anerkennt er ſeine Unterſchrift. Der Streit wird immer lebhafter; Anton, Lieschen und Landleute aus dem Dorfe kommen herbei. Der Amtmann, welchem Franz verdächtig vorkommt, bemerkt, daß Spieß nun die Binde über dem rechten Auge trage, während er früher das linke damit bedeckt gehabt; ſofort wird Franz als Betrüger und Spion vor Gericht geführt.

Friedrich Spieß, einen Sack voll Geld tragend, naht von der andern Seite und erſucht den Schulzen um Aufbewahrung des Geldes, was aber dieſer ablehnt. Neuerliche Verwirrung in Folge der an den vermeintlichen Franz Spieß geſtellten Fragen, welche Friedrich nicht verſteht. Endlich verfällt der Schulze auf den Einfall, daß da zwei Spieße ihr Unweſen treiben dürften. Anton kömmt mit der Nachricht, daß Franz Spieß vor Gericht ſeinen Anſprüchen auf Lieschen entſagt habe.

Nun erſcheint dieſer, die Brüder ſtürzen ſich bewegt in die Arme und der Chor läßt das Brüder- und Brautpaar hochleben.

Das Singſpiel enthält nebſt der Ouverture, deren Allegroſatz (D-Dur $\frac{4}{4}$) ohne Unterbrechung dahinrauſcht, zehn Muſikſtücke, und zwar: Einen Chor der Landleute

(Introduction), aus welchen ſich das Tenorſolo des ſeine Braut weckenden Anton heraushebt, ein zärtliches Duett (Lieschen und Anton), eine Arie Lieschens, eine Arie des Franz Spieß (Strofenlied), ein Quartett (Lieschen, Anton, Franz und der Schulze), eine Arie des Friedrich Spieß, ein Duett (Lieschen und Anton), ein Terzett (Lieschen, Anton und Franz), ein Quintett (Anton, Lieschen, Schulze, Franz und der Amtmann) mit Chor und den Schlußchor. Geſprochener Dialog ſcheidet die Muſikſtücke von einander.

Schubert ging mit wenig Luſt an die Compoſition dieſer Poſſe, da er ſich von dem Inhalt derſelben nicht angeregt fühlte. Die Muſik iſt auch thatſächlich ſeinen ſchwächeren Producten beizuzählen, womit übrigens nicht geſagt ſein ſoll, daß die Vorführung des muſikaliſchen Theiles derſelben die Mühe nicht verlohnen würde.

Vogl hatte die Rolle der beiden Zwillinge, des Militär-Invaliden und des Landmannes übernommen, und that ſein möglichſtes, ſie in gehöriger Weiſe auseinanderzuhalten.

Die Muſik ſprach im Ganzen an; der Eingangschor mußte wiederholt werden, auch die Arie des Franz Spieß (in C) fand Anklang. Am Schluſſe wurde Beifall geklatſcht, und man verlangte den Tonſetzer zu ſehen, an deſſen Stelle, da er abweſend war, Vogl den Dank ausſprach.

Die Aufführung war im Ganzen befriedigend [1]), eine nachhaltige Wirkung wurde aber nicht erzielt, woran wohl auch das Textbuch mit die Schuld trug. Die Operette er-

[1]) Die übrigen Rollen: Lieschen, Anton, der Amtmann und der Schulze wurden von Fr. Betti Bio, von Hr. Roſenfeld, Gottdank und Sebaſtian Mayer dargeſtellt.

lebte ſechs Vorſtellungen, um dann für immer vom Repertoir zu verſchwinden.

Die Kritik nannte dieſelbe eine artige Kleinigkeit, das Product eines jungen Tonſetzers, der, wie der reine Styl der Oper darthue, ordentliche Studien gemacht haben müſſe, und kein Neuling in der Harmonie ſei. Freilich, heißt es weiter, ſei die Muſik hie und da ältlich und ſogar unmelodiſch, und man dürfe erwarten, der Tonſetzer werde das Compliment der Freunde, die ihn herausriefen, nicht mißverſtanden haben [1]).

Wenige Wochen darauf vollendete Schubert eine ungleich bedeutendere, ebenfalls für die Bühne beſtimmte Compoſition melodramatiſcher Art.

Am 19. Auguſt 1820 enthielten die Wiener belletriſtiſchen Blätter folgende Anzeige:

„Die liberale Denkungsart Seiner Excellenz des Herrn Grafen Ferdinand von Palffy, Eigenthümer des k. k. priv. Theaters an der Wien, hat drei Künſtlern, deren Engagements-Verhältniſſe ihnen keine freie Einnahme anzuſprechen erlaubten, eine ſolche aus eigenem Antrieb bewilligt. Dieſe Künſtler ſind: die Herren Neefe [2]), Theatermaler, Roller,

[1]) Ein Kritiker in der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung meinte, es ſei von wahrem Geſang wenig aufzufinden, die Muſik leide an einem verworrenen, überladenen Inſtrumentenſpiele, an einem ängſtlichen Haſchen nach Originalität, durch immerwährendes Moduliren, das zu keiner Ruhe kommen laſſe. Nur der Introductionschor, ein Quartett und eine Baß-Arie berechtigten zu ſchönen Erwartungen, wenn der talentvolle, durch angenehme Lieder bereits bekannte junge Mann die nöthige Selbſtſtändigkeit errungen haben werde. Seine Freunde mögen bedenken, daß zwiſchen einem Fiasco und einem Furore ein gewaltiger Unterſchied ſei.

[2]) Herrmann Neefe, Sohn des Chriſtian Gottlob N., Beethovens Lehrer in Bonn.

Maſchinenmeiſter, und Lucca Piazza, Coſtumier des genannten Theaters, welche durch ihre bedeutenden Verdienſte um das Vergnügen des Publicums eine ſolche Auszeichnung im hohen Grade verdienen. Dieſe Einnahme wird nächſten Montag, den 21. Auguſt, auf die dritte Vorſtellung des neuen Zauberſpiels in drei Aufzügen: Die Zauberharfe, Muſik von Herrn Schubert, Decorationen, Maſchinen und Coſtüme von den Beneficianten erfolgen."

Schubert war von Neefe und dem Regiſſeur des Theaters, Demmer, aufgefordert worden, zu dieſem Melodram, deſſen Verfaſſer ungenannt blieb, die Muſik zu ſchreiben[1]). Er entſchloß ſich ſogleich dazu und war in ein Paar Wochen damit fertig. Am 19. Auguſt 1820 ging das Stück in Scene und zwar mit mäßigem Erfolge. Es wurde mehrere Male gegeben, verſchwand aber noch vor dem Eintritte des Winters vom Repertoir. Der Sologeſang war nur wenig darin vertreten, die Hauptbeſtandtheile bildeten Chöre und Melodram. Das Textbuch war auch hier wieder ohne allen Werth, ja geradezu läppiſch, und mißfiel entſchieden.

Die damals aufgeführte Ouverture, ein hübſches Orcheſterſtück, iſt dieſelbe, welche als op. 26 im Clavierauszuge erſchienen und unrichtiger Weiſe als zum Drama „Roſamunde" gehörig bezeichnet wurde. Ein artiges Soloſtück iſt die Tenorromanze[2]) des Palmerin, welche Franz Jäger ſang.

[1]) Neefe und Demmer hatten bezüglich der zu componirenden Muſik wohl an Schubert gedacht, ſich aber vorher an Dr. L. v. Sonnleithner um Rath gewendet, welcher ſie ſofort mit Schubert in Berührung brachte.

[2]) Andantino in D-Dur mit Begleitung von Violinen, Viola, Flöte, Oboe, Fagott, Harfe, Cello und Baß — (die Pianofortebegleitung eingerichtet von F. Grutſch, ehemaligem zweiten Orcheſter-Director im Kärnthnerthor-Theater).

Die Kritik fiel unbarmherzig über das inſipide Textbuch[1]) dieſes Spektakel- und Ausſtattungsſtückes her, fand aber auch an der Muſik ſo manches auszuſetzen; vor allem daß ſie die Handlung eher aufhalte, als ſie fortſetze und überhaupt die gänzliche Unkenntniß des Compoſiteurs mit den Regeln des Melodrams verrathe. Der Geſchmack der Geiſterharfen-Muſik ſei häufig dünn, fad und abgeſtorben, und es fehle an der nöthigen Kraft und Charakteriſtik, welcher auch die luſtigen Geiſter nicht entrathen könnten[2]).

In dieſen kritiſchen Beurtheilungen der damaligen Zeit mag manch Körnchen Wahrheit liegen; verfolgt man ſie aber ihrem ganzen Inhalt nach, ſo kann man nicht umhin, eine gewiſſe Voreingenommenheit gegen den jungen Tondichter, der eben erſt mit einigen kleinen muſikaliſch-dramatiſchen Verſuchen in die Oeffentlichkeit getreten war, darin wahrzunehmen. Immerhin ſteht nach dem Zeugniſſe competenter Muſikrichter, welche der Vorſtellung beigewohnt haben, die Thatſache feſt, daß die Muſik, welche Schubert zu einem ſinnloſen Stück zu

---

[1]) Verfaſſer desſelben war der Theaterſecretär Hofmann in Wien.

[2]) In der allgemeinen muſikaliſchen Zeitung wurde darüber folgendes Urtheil abgegeben: „Der Tonſatz verräth hie und da Talent; im Ganzen fehlt es an der techniſchen Anordnung, es mangelt der, nur durch Erfahrung zu gewinnende Ueberblick; das meiſte iſt viel zu lang und ermüdend; die Harmoniefolgen zu grell, das Inſtrumentale überladen, die Chöre matt und kraftlos. Das einleitende Adagio der Ouverture und die Tenor-Romanze ſind die gelungenſten Sätze, und ſprechen an durch herzlichen Ausdruck, edle Einfachheit und zarte Modulation. Ein idylliſcher Stoff müßte dem Componiſten ungemein zuſagen."

componiren hatte, interessante Vocal- und Instrumentalsätze in sich schloß [1]).

Die dem Componisten damals gemachten Vorwürfe zu greller Harmonienfolgen, fortwährenden Modulirens, Ueberladung der Instrumentation u. s. w. würden sich bei der heutigen Geschmacksrichtung zweifellos in das Gegentheil verwandeln. Die Musik zur „Zauberharfe" verdiente aus dem Schutt herausgeholt zu werden, da sie in der That Schönes aufweist, und Schubert selbst sie zu seinen gelungeneren Arbeiten zählte [2]).

Es kommt nun abermals einer jener Züge zu verzeichnen, welche die Größe und Vielseitigkeit des Schubert'schen Genius in schlagender Weise darthun.

Beinahe um dieselbe Zeit, als unser Tondichter mit der musikalischen Bearbeitung abgeschmackter Textbücher für das Theater beschäftigt war, entstand in geweihten Stunden, und wie es scheint in völliger Abgeschiedenheit eine seiner bedeutendsten und eigenthümlichsten Tondichtungen religiösen Charakters, deren Genesis ein Geheimniß ist und es wahrscheinlich immerdar bleiben wird, da selbst Schubert's vertrauteste

---

[1]) Einer der größeren Entreacte ist in der That ein interessantes Musikstück.

[2]) Die Partitur der Zauberharfe besaß noch im Jahre 1835 Ferd. Schubert; eine Copie mag sich wohl in dem Archiv des Theaters an der Wien befunden haben oder daselbst noch befinden. Die Verlagshandlung Spina besitzt das Autograf zweier Entreacte, einer Ouverture zum dritten und des Nachspieles dazu. — Eine Abschrift der Partitur der Tenorarie (Palmerins) und den Clavierauszug derselben befindet sich bei Joh. v. Spaun. — Die Ouverture (op. 26) wurde in Wien im Theater als Einleitung zu der Operette „der häusliche Krieg" aufgeführt.

Freunde, namentlich auch Franz von Schober, der doch gerade in dem Jahre 1820 mit ihm vielfach in persönlicher Berührung stand, über die Veranlassung und andere äußerliche Umstände, unter welchen das in Rede stehende Werk geschaffen wurde, keine Aufschlüsse zu geben vermögen, einem großen Theil von Schubert's Umgebung aber die Existenz desselben überhaupt verborgen geblieben ist. Das hier gemeinte „Oratorium" Lazarus oder die Feier der Auferstehung — von Schubert als Ostercantate bezeichnet — wurde, wie aus der Originalpartitur zu ersehen, im Februar 1820, also höchst wahrscheinlich in jener Behausung in der Wipplingerstraße, welche Schubert damals gemeinschaftlich mit Mayrhofer inne hatte, in Angriff genommen.

Die Feier der Auferstehung ist eines der religiösen Gedichte des, als pädagogischer und theologischer Schriftsteller bekannten August Hermann Niemeyer [1]), weiland Kanzler der Hochschule in Halle.

In dem Vorwort zu jener Gedichtsammlung findet sich unter andern auch folgende Stelle: „Die Oratorien, besonders die vier ersten, haben in den Jahren 1776 bis 1780 ein sehr großes Publikum bekommen. Sie hatten es vorzüglich einem in jener Periode sehr geschätzten Componisten, dem seligen Musikdirector Rolle [2]) zu danken, der sie zuerst

[1]) A. H. Niemeyer, geb. 1754 in Halle a. d. Saale, wurde 1780 Professor der Theologie und Aufseher des königl. Pädagogiums daselbst, 1804 Oberconsistorialrath und 1814 Universitätskanzler und starb (gleich Schubert) im Jahre 1828. Er schrieb geistliche Briefe, religiöse Gedichte, Predigten, Pädagogisches, eine Charakteristik der Bibel u. s. w.

[2]) Rolle Johann Heinrich, geb. 1718, gest. 1785 als Musikdirector in Magdeburg, galt als correcter und geschmackvoller Tonsetzer. — In

in den damals ſehr glänzenden Magdeburger Concerten vollſtändig aufführte.“ Dieſe Worte wurden am 8. April 1814 geſchrieben; ſechs Jahre darauf (im Februar 1820) ſetzte Schubert die Dichtung Niemeyer's in Muſik, wovon dieſer in den folgenden acht Jahren, die er — und Schubert — noch zu leben hatte, wohl nie etwas erfahren hat.

Aber ſelbſt nach weiteren dreißig und mehr Jahren ſeit des Componiſten Tod wirkte die erſte Kunde von der Exiſtenz eines Oratoriums von Franz Schubert noch immer überraſchend, obwohl die Original-Partitur der erſten „Handlung“ ſich wahrſcheinlich durch einen beinahe gleich langen Zeitraum bereits in dem Beſitze der Muſikalienhandlung Diabelli und Comp. (derzeit Spina) in Wien befunden hat. Es bedurfte der Entdeckung einer, in der Spaunſchen Schubertſammlung enthaltenen Abſchrift dieſes Werkes durch den Verfaſſer dieſes Buches, im Jahr 1860, und des im Spätherbſt des darauffolgenden Jahres ebendemſelben beſchieden geweſenen Fundes des größten Theiles der Originalpartitur der zweiten „Handlung“, um das Werk aus dem Dunkel, in dem es ſo lange gelegen, endlich an's Tageslicht zu fördern [1]), und (im März 1863) in Wien zur erſten öffentlichen Aufführung zu bringen.

---

neueſter Zeit (1862) erſchien „Lazarus“, Oratorium in zwei Abtheilungen, componirt von Johann Vogt, nach den Worten der h. Schrift und wurde am 19. März 1863 zuerſt in Dresden aufgeführt.

[1]) Schon im Jahre 1859, als ich mich mit der „Biographiſchen Skizze“ beſchäftigte, war mir bei der Durchſicht der Witteczek'ſchen (Spaun'ſchen) Schubertſammlung die Cantate „Lazarus“ bekannt geworden, deren auch in der „Skizze“ (S. 26 und 95) mit dem Bemerken Erwähnung geſchieht, daß von ihr nur die erſte Handlung com-

Niemeyer's Dichtung zerfällt in drei Theile, oder „Handlungen", wie ſie Schubert nennt, von welchen der erſte mit dem Tod des Lazarus, der zweite mit ſeinem Begräbniß und dem Trauergeſang der Freunde über den Dahingeſchiedenen, der dritte mit ſeiner Auferweckung abſchließt. Von dieſen iſt der muſikaliſche Theil der erſten Handlung im Original, und zwar in einer äußerſt ſaubern Handſchrift (im Beſitz der Muſikalienhandlung Spina in Wien) und in

---

ponirt ſei. Ich zweifelte an der Richtigkeit dieſer Angabe um ſo weniger, als dem Schubertenthuſiaſten Witteczek nicht leicht eine Compoſition ſeines Freundes (zumal eine bedeutendere) entging, und Ferdinand Schubert (deſſen Unzuverläſſigkeit hier abermals in grellem Lichte erſcheint) in ſeinen Aufzeichnungen nur von Einer Handlung ſpricht. Bald aber ſollte ich eines Beſſeren belehrt werden. Im Spätherbſt 1861 lud mich der als muſikaliſcher Schriftſteller geſchätzte Herr Alexander Thayer aus Boſton (derzeit der nordamerikaniſchen Geſandtſchaft in Wien zugetheilt) in ſeine Behauſung ein (damals in Neuwien), um mir Schubert-Manuſcripte vorzuweiſen. Da wurde mir bei der Durchſicht des Notenpackes, den mir der zuvorkommende Mann zur Verfügung ſtellte, eine freudige Ueberraſchung zu Theil. Ich fand daſelbſt die Original-Partitur der Opern „Alfonſo und Eſtrella", jene der „Zwillingsbrüder", Streichquartette, Clavierſtücke, Lieder und — die zweite Handlung des „Lazarus", dieſe leider nicht ganz complet. Es ſchien mir geboten, von dieſem Funde die Directionsmitglieder des Muſikvereins: Herrn Dr. Bauer und Herrn Herbeck in Kenntniß zu ſetzen, welchen es auch gelang, von dem Beſitzer der Manuſcripte die Herausgabe derſelben gegen angemeſſene Entſchädigung im Rechtsweg zu erwirken, und ſohin die ſämmtlichen Autografe dem Wiener Muſikvereinsarchiv als eine werthvolle Bereicherung ſeiner Schätze einzuverleiben. Glücklicher Weiſe fand ſich bei der Witwe des Ferd. Schubert nachträglich noch ein Heft von „Lazarus" vor, womit ein paſſender Abſchluß gewonnen war. Weitere Forſchungen nach dem letzten Bogen blieben bis jetzt reſultatlos.

Abſchriften (welche Hofrath v. Spaun und der Muſikverein in Wien beſitzen) vollſtändig erhalten; der als Original-Manuſcript aufgefundene zweite Theil reicht noch mit ein paar Recitativgeſängen (des Nathanael und der Maria) über den Wechſelchor der trauernden Freunde des Dahingeſchiedenen hinaus, mit welchem, ſo lange der letzte Bogen der Partitur fehlt, dieſer Theil abzuſchließen ſein wird. Das noch fehlende Fragment enthält, dem Text zufolge, als Muſikſtücke eine Arie der Martha, mehrere kurze Recitativſtellen und einen Chor der Freunde [1]).

[1]) Die betreffenden Stellen der Dichtung lauten:

Martha.

Und ſtünden ſelbſt der Engel Reih'n
Um ſeinen Geiſt gedrängt,
Ich drängte mich in ihre Reih'n
Auf Fittigen der Liebe ein
Und rief: Ihr Engel, er iſt mein!

Nathanael.

Einſt wenn vom Abend und vom Morgen her
Der Weltenrichter ruft, dann Martha iſt er dein,
Dann iſt er unſer, ewig ungetrennt!
Jetzt gebt dem Staube, was ihm angehört!
Singt, Jünglinge, ſingt,
Singt Töchter, — ihr vom Tod
Und ihr vom Auferſtehen das Lied.

Ein Jüngling.

Mein ſtiller Abend iſt gekommen:
Wo leg' ich nun das matte Haupt?

Jemina.

Im Hügel, der den Hain umlaubt,
Im heiligen Ruhethal der Frommen.

(Man ſenkt den Leichnam in die Grabhöhle.)

Ob der dritte, umfangreichſte Theil, in welchem auch dem Chorgeſang eine hervorragende Stelle angewieſen iſt,

Ein Jüngling.

Ich bin des Pilgerlebens müde,
Wie ſäumt, wie ſäumt mein Vaterland!

Jemina.

Dich leite deines Engels Hand
Und über deinem Staub ſei Friede!

Ein Jüngling.

Wer hat das Feld mit Saat beſtreut?

Jemina.

Der Geber der Unſterblichkeit.

Ein Jüngling.

Heil mir, ſie iſt mein.

Jemina.

Heil dir, ſie iſt dein.

Beide.

Und himmliſches Entzücken.

Jüngling.

Ganz unſterblich wirſt du mich —

Jemina.

Ganz unſterblich werd' ich dich —

Beide.

An dieſen Buſen drücken.

Chor.

Wiederſeh'n! ſei uns geſegnet,
Entzückungsvolles Wiederſeh'n,
Wenn uns unſer Freund begegnet,
Wo Engel liebend um ihn ſteh'n!
Dieſer Tag der Wonne
Trocknet unſ're Thränen ab;
Hoch ſchwebt unſ're Seele
Ueber unſer Grab.

von Schubert ebenfalls componirt wurde, darüber fehlt zur Stunde jeder Anhaltspunkt.

Die in der Cantate auftretenden Perſonen ſind: Der Bethanier Lazarus (Tenor), Maria und Martha, Schweſtern des Lazarus (Sopran); Jemina, die Tochter des Jairus (Sopran); Nathanael, ein Jünger des Herrn (Tenor), und der Sadducäer Simon (Baß)[1]).

Jemina und Nathanael ausgenommen, deren Geſangspartien minder umfangreich, aber muſikaliſch auf das ſchönſte ausgeſtattet erſcheinen, ſind die übrigen hier auftretenden Perſonen von dem Dichter und dem Componiſten ziemlich gleichmäßig bedacht. Letzterer hat ſich in dem Text mehrere Aenderungen erlaubt, durch welche er das Original für ſeine Zwecke gefügiger, mitunter auch poetiſch bedeutſamer geſtaltete [2]).

---

[1]) In der erſten Aufführung des „Lazarus“ in Wien (am 27. März 1863) unter der Leitung des Herrn Johann Herbeck wirkten als Soliſten mit: Frl. Tellheim (Maria), Frl. König (Martha), Frau Wilt (Jemina), Herr Olſchbauer (Lazarus), Herr Schultner (Nathanael) und Hr. Mayerhofer (Simon).

[2]) Daß Schubert ſelbſt am Text geändert, iſt ſehr wahrſcheinlich, wenngleich nicht erwieſen. Die hauptſächlichen Aenderungen beziehen ſich auf einige Stellen in den erſten Arien der Martha, der Maria, in dem zweiten Geſang des Lazarus und in der großen Arie des Simon. So z. B. ſind die Worte Martha's:

Und nun gehſt du ſo fern von uns
In's unbekannte Land,
Und einſam bleibt die Hütte dann,
Des Schmerzes und der Sehnſucht öder Wohnplatz —

Der muſikaliſche Theil beſteht — dem Gedicht gemäß — aus Arien und Arioſen, Chören und Recitativen. Dem Arioſo und dem eigentlichen Recitativ iſt aber in dieſer Schubert'ſchen Tondichtung eine hervorragende Stelle eingeräumt, gegen welche die dünngeſäeten Arien und die zu zwei Chöre, welche jede der Handlungen abſchließen, entſchieden zurücktreten. Der Componiſt war vorzugsweiſe auf den declamatoriſchen Geſang angewieſen, und die Meiſterſchaft, mit welcher Schubert den Strom prägnant hervortretender Melodien, wie dieſe ihm jederzeit zu Gebot ſtanden, einzudämmen und in inniger muſikaliſcher Durchdringung der, von dem Geiſt der Asketik durchwehten Dichtung, die zu recitirenden Stellen in bedeutender, fein individualiſirender Weiſe wiederzugeben verſtand, verleiht dieſer Cantate ein beſonderes Intereſſe, und geſtaltet dieſelbe zu einer der eigenthümlichſten Tondichtungen, welche in dieſer Art überhaupt geſchaffen worden ſind. Der Verfaſſer des Textes hat dem Componiſten die Arbeit keineswegs erleichtert. Es bedurfte eines Genies, wie es eben jenes Schubert's war, um an der gefährlichen Klippe der Monotonie, welche in dem Mangel an bewegter Handlung, in dem faſt ununterbrochenen Feſt-

---

dahin abgeändert:

Und nun gehſt du in die Schatten der Gräber
Ferne von uns, daß in öden Nächten
In der einſamen Hütte wir dich klagen,
Daß im Wipfel der Palme unſer Jammer ertöne
An deiner Gruft zu verhallen.

In Simon's Recitativ ſind energiſchere Textworte aufgenommen, als ſich im Original finden, da der Componiſt hier dramatiſche Wirkung erzielen wollte.

halten einer und derſelben Stimmung und dem überwiegenden Recitativgeſang gelegen iſt, glücklich vorbeizuſchiffen. Schubert ging dabei nicht in beſchreibender, ſondern — wie es die Dichtung verlangt — in darſtellender Weiſe zu Werke, und mit welch feinem Gefühl und überraſchendem Geſchick er ſich der von dem Dichter ihm dargebotenen Gelegenheit zu dramatiſcher Entfaltung zu bemächtigen wußte, davon geben die, der Tochter des Jairus (Jemina) und dem Sadducäer Simon zugetheilten muſikaliſchen Partien glänzendes Zeugniß. Ein verſtandesmäßiges Zergliedern des zartgeſtalteten, aus Einem Guß hervorgegangenen und faſt ohne Ruhepunkte ſich dahinbewegenden Tonwerkes hieße das Mondlicht zerlegen wollen und würde wenig frommen, wenn auch nur auf dieſe Art viele verborgene Reize bezeichnet und aufgedeckt werden könnten; — hier möge nur im Allgemeinen auf die hohen Schönheiten der Schubert'ſchen Tondichtung hingewieſen werden.

Das Oratorium beginnt mit einem kurzen Vorſpiel als Einleitung zu dem recitirenden Geſang des Lazarus, der eben von den beiden Schweſtern Maria und Martha in den Garten unter einen ſchattenden Palmbaum geführt und auf blumigen Raſen niedergelaſſen ward. Auf den tiefempfundenen, ſanften Geſang folgt (in raſcherem Zeitmaß) ein Recitativ der Martha, und nach einem kurzen Vorſpiel (Andantino G-Dur) ebenfalls ein recitirender Geſang der Maria. Die demſelben ſich anſchließende Arie (Andantino sostenuto F-Dur $\frac{3}{4}$ von Streichinſtrumenten, Clarinett, Fagott und Horn begleitet) iſt eines der ſchönſten Muſikſtücke und erhält namentlich durch das Hervortreten der Blasinſtrumente eine eigenthümliche Färbung. Nun folgt

ein Recitativ des Lazarus von rührendem Ausdruck, und auf dieſes abermals ein Recitativ des von dem Heiland zu Lazarus herbeigeeilten Jüngers Nathanael, welches in die ſchwungvolle Arie (Allegro moderato C-Dur ¼) „Wenn ich ihm nachgerungen habe" u. ſ. w. hinüberleitet. Unter den darauf folgenden Recitativgeſängen der Martha, des Lazarus und der Maria ragt jener der Letzteren:

Wenn nun mit tauſendfacher Qual
Der Schmerzen Heer ſich um ihn drängt u. ſ. w.

und die darauf folgende Arie:

Gottes Liebe! Fels im Meer u. ſ. f.

durch melodiſchen Zauber und ſchöne Charakteriſtik hervor.

Nun erſcheint Jemina, die auferweckte Tochter des Jairus, eine der holdeſten Geſtalten des Evangeliums, die der Dichter ſinnreich in die Handlung einführt, auf daß ſie dem ſterbenden Lazarus ein lebendiges Zeugniß der Auferſtehung vor Augen ſtelle. Die große Scene, in welcher ſie ihren Tod, ihre Himmelfahrt und Auferſtehung erzählt, gab dem Componiſten Gelegenheit, ein ebenſo erhabenes als ergreifendes Tonſtück zu ſchaffen, das unſerer vollen Bewunderung werth iſt.

Was nun folgt — die letzten Worte des ſterbenden Lazarus, die Klagelaute der Schweſtern und Jemina's, und endlich der Chor der nach und nach ſich verſammelnden Freunde — iſt von einer Schönheit und Innigkeit des Ausdrucks, welche ſich nur fühlen, nicht beſchreiben läßt.

Die zweite Handlung beginnt mit einem durch 27 Takte anhaltenden Orcheſterſatz (Largo C-Moll ¼), einer Art von Grabmuſik, in welcher die Poſaunen zu mächtiger

Wirkung gelangen. An dieſe ſchließt ſich ein Recitativ des in wilder Unruhe zwiſchen Gräbern herumirrenden Sadducäers Simon[1]). Dieſer Recitativgeſang und die darauf folgende Arie:

Ach des grauſen Todgedanken! u. ſ. f.

ſind von einer dramatiſchen Gewalt, deren wohl Wenige Schubert's weichgeſtimmtes muſikaliſches Naturell für fähig gehalten haben. Noch folgen ein Paar Recitative Nathanael's und ſodann der Chor der Freunde des Lazarus, die dem Leichenzug folgen, ein ſchöner ergreifender Wechſelgeſang, von Männer- und Frauenſtimmen getragen, die ſich am Schluß bei den Worten:

Du nimmſt ihn auf, er keimt hervor,
Er wächſt zur Ceder Gottes empor,

zu einem mächtigen, von dem vollen Orcheſter getragenen Geſammtchor vereinigen und ſo dieſen Theil in herrlicher Weiſe abſchließen[2]).

Ein zweites größeres Werk von zartem, duftigem Gewebe iſt die Oper Sakontala, die, nach der Anlage zu urtheilen, bedeutend werden konnte, leider aber — aus mir

[1]) Die Scene iſt eine grünende Flur voll von Grabſteinen mit Palmen und Cedern umpflanzt; im Hintergrunde ein Hain und in der Ferne ein Weg zu Lazarus Wohnung.

[2]) Die Original-Partitur enthält, wie bereits bemerkt, ein Recitativ des Nathanael, der Martha und einen Theil der Arie dieſer letzteren, und ſchließt mit den Worten: „Und ſtünden ſelbſt der Engel Reih'n" u. ſ. w. — In dem dritten Theil vermied es der Dichter, den Heiland zum Behuf der Erweckung des Lazarus perſönlich auftreten zu laſſen; der Wunderthäter und das Wunder bleiben hinter der Scene.

unbekannten Gründen — unvollendet bei Seite gelegt wurde [1]). Das Textbuch hält ſich im Weſentlichen an das berühmte indiſche Schauſpiel „Ring-Cacuntala" des Dichters Kalidaſa, und die Verſe unterſcheiden ſich durch höhern Schwung und ein gewiſſes Ebenmaß vortheilhaft von jener troſtloſen Sorte gereimter Zeilen, welchen man ſo häufig in Opernbüchern begegnet. Geſprochener Dialog wechſelt darin mit Geſang ab.

Die in dem Stück vorkommenden Perſonen ſind: Duſchmanta, König von Hindoſtan (Tenor); Madhawia, Hofnarr und Vertrauter des Königs (Baß); Sakontala (Sopran); Kanna, oberſter Brame im Eremitenhain, Sakontala's Pflegevater (Baß); Durwaſas, Bruder der Tagesgöttin Aditi (Baß); Saregarawa, Brame des Eremitenhaines; Gautami, Sakontala's Erzieherin; Amuſia, Primawada, Sakontala's Geſpielinnen; Menaka, eine Nymphe, Sakontala's Mutter, zwei Häſcher, ein Fiſcher, Genien des Lichtes, Dämonen der Nacht, zwei Mädchen, tanzende Perſonen; Aditi, Göttin des Tages; Matali, Wagenlenker, und Misraki, ein Dämon.

Der Inhalt des Operntextes und die von Schubert ſkizzirten Muſikſtücke faſſen ſich in Folgendem zuſammen:

---

[1]) Einer Mittheilung des Herrn Joſef Hüttenbrenner zufolge hat ſich Schubert durch die Einflüſterungen einiger Freunde, welchen die Dichtung als Operntext nicht zuſagte, von dem vollſtändigen Componiren desſelben abhalten laſſen. Der Verfaſſer des Textbuches ließ es an angeſtrengten Bemühungen zu ſeinen Gunſten nicht fehlen, doch vergeblich. — „Sakontala" ſollte einmal auch von Hugo Ebert als Operntext bearbeitet und von Tomaſchek componirt werden. Ob es dazu gekommen, iſt mir nicht bekannt.

König Duſchmanta hat auf einer Jagd in dem Hain der Eremiten Sakontala erblickt, ſie nach indiſcher Sitte mit einem Kuß zu ſeiner Gattin geweiht, und iſt ſodann mit ſeinem Gefolge nach der Hauptſtadt zu ihrem Empfange vorausgeeilt. Kanna, von dem heiligen Ort Somathirta zurückgekehrt, wo er aus der Göttin Mund vernommen, daß Sakontala vor ihrer Verbindung mit dem König ſchwere Prüfungen zu überſtehen haben werde, bereitet ſie und ihre Begleiterinnen zur Abreiſe nach der Reſidenz Duſchmanta's vor. Den Segen der Götter zu erflehen, wird dieſen im „Hain der Erinnerungen" geopfert, und damit beginnt die Oper. Ein Chor, von Knabenſtimmen eingeleitet (Andante con moto F-Dur $\frac{4}{4}$), an welchem ſpäter auch die Eremiten und die Mädchen, ſowie Kanna und Sakontala, dieſe im Sologeſang, theilnehmen, begrüßt das Tageslicht und fleht zu den Göttern um gnädige Hinnahme der dargebrachten Opfer. Der allgemeine Chor:

Nehmet das Opfer,
Nehmt unſer Herz
Mit ſeinen Freuden,
Mit ſeinem Schmerz!

ſchließt dieſe Scene.

Die Bühne verwandelt ſich in eine andere Gegend des Hains; Durwaſas, der Bruder der Tagesgöttin Aditi, ſtürzt wuthentbrannt herein und beſchwört die Dämonen, ihm in ſeiner Rache gegen Sakontala, deren Mutter, die Nymphe Menaka, er, ohne Gehör zu finden, geliebt, und gegen Aditi, bei welcher Menaka Zuflucht gefunden und deren Sohn er geraubt, beizuſtehen. Die Dämonen antworten aus den Tiefen der Erde herauf:

Wir hören dich!

Durwaſas ſingt eine Rache-Arie (Allegro mod. D-Moll $\frac{4}{4}$), in welcher die bezeichnende Stelle enthalten iſt:

Ein Zauber, mächtig und ſchwer,
Senk' über Duſchmanta ſich nieder,
Er ſoll die Sinne ihm binden,
Dein Bild ſoll dem Herzen entſchwinden,
Und ſieht auch ſein Auge dich wieder,
Er kenne die Gattin nicht mehr!

Amuſia und Primawada treten auf und bringen in Durwaſas, daß er ſeinen Fluch zurücknehme. Dieſer aber ruft die Dämonen abermals zum Beiſtand auf und ſie ſagen ihm denſelben auch zu; die Mädchen aber tröſtet er mit den Worten:

Doch ſeine Zauber ſollen ſchwinden,
Und von des Königs Auge falle
Im Augenblick der Schleier ab,
Sobald er ſeinen Ring erblicket,
Den ſcheidend er der Gattin gab.

Ein Wechſelgeſang der Mädchen und der ihnen nicht ſichtbaren Dämonen ſchließt das Enſembleſtück, worauf ſich alle entfernen und die Dämonen verſchwinden. — Kurzes Zwiegeſpräch der Mädchen. Nun erſcheint Sakontala und gibt in einer Arie (Andante agitato B-Moll) ihren Gefühlen, voll von böſen Ahnungen, und der Sehnſucht nach dem Gatten Ausdruck. Die Geſpielinnen ſchmücken ſie zur Abreiſe und Kanna verkündet den Nymphen des Haines den bevorſtehenden Zug der Tochter nach des Königs Palaſt.

Weibliche Stimmen (Andantino G-Dur $\frac{6}{8}$ dreiſtimmig mit Flötenbegleitung) ertönen lieblich aus den Gebüſchen; Kanna führt die Pflegetochter fort, die übrigen folgen, die Waldnymphen wiederholen die letzte Strofe

ihres Geſanges. — Durwaſas tritt auf und ſendet ſeinen Diener Misraki zum Bach Melini mit dem Befehl, unſichtbar in ſeine Fluten zu tauchen, uud wenn Sakontala ſich wäſcht, ihr den Ring vom Finger zu ſtreifen und denſelben in das Waſſer zu werfen.

Die Scene verwandelt ſich in Duſchmanta's Palaſt. Der Hofnarr, eben aus einem ſchweren Traum erwachend, weheklagt (beiläufig wie Valentin in Raimund's „Verſchwender") in einer langen humoriſtiſchen Arie (Andante molto Es-Dur $\frac{4}{4}$) über das „ſogenannte" Jagdvergnügen, mit dem Refrain ſchließend:

Und das ſoll Erholung ſein?
Nein, das geht mir nimmer ein.

Sakontala und ihre Begleitung werden angekündet — Finale des erſten Actes Andante maestoso (B-dur $\frac{4}{4}$).

Die von Durawſas erſonnene Liſt iſt gelungen. Duſchmanta erkennt die ihm angetraute Sakontala nicht wieder, und dieſe, da ſie ihm als Gewähr ihrer Verbindung den Ring vorweiſen will, nimmt mit Schrecken den Verluſt desſelben wahr. Es entwickelt ſich nun eine Reihe lebendiger und dramatiſch bewegter, zum Theil leidenſchaftlicher Scenen, an welchen alle Anweſenden und der Chor im Wechſelgeſang theilnehmen. — Der König verſtoßt Sakontala; Kanna führt die Verzweifelnde aus dem Pallaſt, ihre Begleiter folgen. Draußen aber ſenkt ſich unter Blitz und Donnerſchlag eine Wolke nieder und nimmt Sakontala auf, um mit ihr zu entſchweben. Duſchmanta, da er von dieſem Ereigniß Kunde erhält, fühlt ſich von Schmerz und Ahnungen ergriffen. Es erfolgt abermals ein Donnerſchlag von Windſauſen begleitet, und himmliſche Stimmen ſingen im Chor (F-dur $\frac{4}{4}$):

Lieblos verſtoßen,
Ohne Erbarmen,
Biſt du von frommen
Liebenden Armen
Gern' aufgenommen,
Sakontala!

Die Melodien tönen fort und verklingen in der Ferne.

Dieſer Chor — ein Sfärengeſang — mit Harmoniebegleitung, iſt das einzige vollſtändig ausgearbeitete Muſikſtück.

Der zweite Act beginnt mit einem Männerterzett.

Ein Fiſcher, der den Ring gefunden, wird von zwei Häſchern als Dieb gefangen genommen und in den Vorhof des königlichen Palaſtes gebracht. Der Fiſcher erzählt ihnen, daß er den Ring in einem Fiſch entdeckt habe, worauf ſich alle drei in dem Ausſpruch vereinigen:

Reſpect für feine Naſen,
Sie forſchen ohne Licht,
Sie folgen nur dem Dufte,
Und irren dennoch nicht.

Der eine der Häſcher begibt ſich in den Palaſt, um den Hergang der Sache anzuzeigen; ein Kämmerling kommt mit ihm heraus, ſchenkt dem Fiſcher die Freiheit und einen Beutel Geld.

Hierauf folgt ein launiges Terzett; der Fiſcher ladet die beiden Häſcher auf ein Glas Wein in eine Schenke ein, wo ſie den Wirth und die Gäſte hochleben laſſen [1]).

[1]) Die beiden Häſcher.

So, liebes Brüderchen,
So, ſo, ſo, ſo,
So ſind wir Freunde,
So ſind wir froh.

Die Scene verwandelt ſich in den Garten des Königs. Sakontala und Menaka ſchweben in einer Wolke nieder; zwei Mädchen mit Blumenkörben nahen ſich ihnen und begrüßen ſie mit Geſang, in welchen Sakontala und Menaka einſtimmen (Frauenquartett).

Mahawia tritt kummergebeugt zu ihnen heran und erzählt, der König habe wohl, ſeitdem der Ring aufgefunden, das verlorene Gedächtniß wieder erlangt, aber tiefes Herzeleid verzehre ihn. Sakontala will zu ihm, Menaka aber erinnert ſie an das den Göttern gegebene Verſprechen, ſich ihm nicht zu zeigen. Duſchmanta tritt auf und ruft ſehnſüchtig nach Sakontala; ihre Begleiterinnen bringen ihm das Bild des ihm angetrauten Weibes, er betrachtet es mit ſtummem Schmerz und ſehnſüchtigem Verlangen. Folgt nun ein großes Duett zwiſchen Sakontala und Duſchmanta, welches der Chor von dem Moment an, wo der König vor dem Bild die Kniee beugt, mit Geſang begleitet [1]). Duſchmanta überzeugt, daß

Fiſcher.

Der Hüter der Ordnung muß wachſam wohl ſein
Und wachſam erhält ihn ein Liedchen und Wein,
So kommt denn mit mir in die Schenke hinein
Und trinket euch wachſam im goldenen Wein,
Hoch leben die Gäſte, die Seelen ſo zart.

Häſcher.

Hoch lebe der Wirth, der nicht ängſtlich ſpart u. ſ. w.

[1]) Wahnſinn ergreifet ihn
In ſeinen Schmerzen,
Verzweiflung tobet
In ſeinem Herzen u. ſ. f.

ihm Sakontala nicht verziehen habe, verſinkt in Trauer. Das Bild wird fortgetragen, Sakontala und Menaka rufen dem König ein Lebewohl zu und ſchweben auf Wolken davon. Kanna ſucht ihn zu tröſten und ihm Vertrauen zu den Göttern einzuflößen.

Folgt eine Arie des Kanna, in welcher er die fromme Zuverſicht preiſt und männlichem Kampfe den endlichen Sieg profezeit. Der Hofnarr ladet ſodann den König zu einem Feſt mit Geſang und Tänzen. Im Garten findet ſich eine Bühne aufgeſchlagen, auf welcher dargeſtellt werden ſoll, wie Durwaſas, in Liebe zu Menaka entbrannt, von dieſer aber verſchmäht, ihr und ihren Kindern Rache geſchworen; wie Aditi die Bedrängte zu ſich genommen und Durwaſas der Schweſter den Knaben geraubt und gelobt hat, ihn dann erſt zurückzugeben, wenn eine Tochter aus Menaka's Stamm, verſtoßen von ihrem Gatten, dennoch die Quelle ihrer Leiden lieben werde. Der Vorhang rollt empor und es beginnt auf der kleinen Bühne ein darſtellender Tanz, von Geſang begleitet, den Madhawia mit dem „Singchor" ausführt[1]). Das Gedächtnißfeſt von Aditi's Vermählung mit

---

[1]) Chor und Madhawia.

Töne jubeln, Tänze wallen,
Laßt ſie wallen, laßt ſie ſchallen
Zu der heiligen Vermählung
Jahresfeſt im Feierton.

Wonne ſchwebe durch die Reihen,
Welche Luſt (?) ſoll ſich nicht freuen,
Aditi, wenn du dich freueſt
Mit dem Gatten, mit dem Sohn.

Kaſapa wird da oben gefeiert. Durwaſas ſteht lauernd im Hintergrund. Kaſapa entfernt ſich nach dem Tanz, Aditi folgt ihm, ſendet aber vorher ihren Sohn Indra zu Durwaſas, um ihn zu erheitern. Dieſer ruft die Dämonen und befragt ſie, wie er ſich an Aditi rächen könne; ſie deuten auf den Knaben, und er reißt ihn mit ſich fort. Die Dämonen tanzen einen wilden Freudentanz, welchen Madhawia und der Chor mit Geſang begleiten[1]). Aditi und Kaſapa kehren zurück und ſuchen den Sohn. Durwaſas zeigt ihnen dieſen, der auf einem Hügel ſteht, zu welchem Dämonen den Weg verſperren. Abermals Tanz und Chor. Die Zurückgebliebenen trauern; Genien des Lichtes erſcheinen, Alles fleht zum Himmel. — Chorgeſang. — Auf einer Wolke erſcheint der Gott der Liebe, Troſt verheißend. Madhawia und der Chor begrüßen ihn. Auf ihr Rufen:

Sendet, ſendet bald ihr Götter,
Was die Liebe hold verſpricht!

---

[1]) Madhawia mit dem Singchor.

Seht die Luft der Hölle!
Ihre Freud' iſt Wuth;
Nur wo Schmerzen wimmern
Jauchzt die dunkle Brut.
Heulendes Geſtöhne
Iſt ihr Jubelklang,
Brüllendes Gehöhne
Ihr Triumfgeſang,
Giftgenährte Schlangen,
Ihrer Schläfe Kranz
Grinſen ihre Scherze,
Raſen iſt ihr Tanz.

antworten Stimmen von oben:

Bald, — bald, — bald.

Tänzer, Sänger und Zuſeher blicken erſtaunt gegen Himmel. Der Vorhang der kleinen Bühne fällt. Alle rufen durcheinander: „Was iſt das? welche Töne!“

Nun folgt das Finale, eine ebenfalls ſehr belebte, breit ausgeführte Scene, an welchem der „Singchor“, die Stimmen vom Himmel, die drei Genien, Duſchmanta, Kanna und die Bramen, Madhawia und der allgemeine Chor abwechſelnd ſich betheiligen. Die Genien übergeben dem König zu dem Werk, das er vollbringen ſoll, um Sakontala wieder zu gewinnen, ein Schwert und einen Schild, und ſichern ihm ihren Schutz zu.

Wolken ſenken ſich auf die Erde herab. An der tiefſten derſelben hängt ein Wagen mit einem Wagenlenker. Duſchmanta beſteigt ihn; Kanna und die Bramanen rufen dem König nach:

Leb' wohl Freund, den wir lieben,
Dir folget unſer heiß Gebet.

Madhawia und die Uebrigen vereinigen ſich in dem Abſchiedsgruß:

Leb' wohl, o Vater, den wir lieben,
Für den dein Volk zum Herren fleht.

Ihnen antwortet der König:

Dank, liebe Freunde, Dank euch Kinder,
Bald wird mein Aug' euch wieder ſeh'n!

und nach dieſen Worten fährt er den Wolken zu. Der allgemeine Chor:

Dann Heil und Sieg dem Ueberwinder,
Nun mag dich Muth und Kraft umweh'n!

ſchließt den zweiten Act und mit dieſem die muſikaliſche Skizze [1]).

Außer den eben aufgeführten größeren Werken ſchrieb unſer Tondichter in dieſem Jahr noch ein Streichquartett [2]) (in C-moll) und die Antifonen [3]) zur Palmenweihe, dieſe letzteren für ſeinen Bruder Ferdinand, der eben in der Charwoche als neuernannter Regenschori den Dienſt in der Altlerchenfelder Kirche angetreten hatte. Da bei der Kirchenmuſik aus Kaſtengeiſt kein Lerchenfelder mitwirken wollte, ſah ſich Ferdinand auf die Schulgehülfen und ſeine Lichtenthaler Freunde angewieſen, und da ihm noch überdies die Muſik zu den kirchlichen Ceremonien fehlte, ſchrieb ihm Franz in einer halben Stunde mit ſchwarzer Kreide die Antifonen auf, componirte in aller Eile noch ein Paar andere eben benöthigte kleine Kirchenſtücke und dirigirte am Oſterſonntag die D-Dur- (Nelſon-) Meſſe von Haydn [4]).

---

[1]) In dieſer ſind die Singſtimmen ſammt Text vollſtändig ausgeſchrieben; der Baß iſt zum großen Theil angegeben, in den Violinen und Flöten erſcheinen hie und da einzelne Tacte und Figuren bezeichnet; der Schlußchor des erſten Actes (Stimmen vom Himmel) iſt das einzige vollſtändig componirte Muſikſtück. — Der dritte Act hätte einen Wechſelchor der Dämonen und der Genien des Lichtes, einen Chor der letzteren, ein Duett zwiſchen Duſchmanta und Sakontala und als Schluß den Freudengeſang des verſammelten Volkes über die endliche glückliche Vereinigung beider zu enthalten. — Das Autograf der Skizze beſitzt Dr. Schneider.

[2]) Von dieſem Quartett iſt nur Ein (ſehr ſchöner) Satz erhalten.

[3]) Sie ſind mit ſchwarzer Kreide auf Löſchpapier geſchrieben; das Autograf beſitzt Herr Spina.

[4]) Nach einer Mittheilung Ferd. Schubert's.

Der 23. Pſalm: „Gott iſt mein Hirt“ — für die vier Schweſtern Fröhlich (welchen Schubert wohlbefreundet war) componirt[1]) — und der erhabene Chor: „Geſang der Geiſter über den Waſſern“ (von Goethe) fällt ebenfalls in dieſe Zeit. Von Liedern ſind die bedeutendſten bekannt und veröffentlicht; zu den unbekannten zählen: Nachthymne von Novalis und vier italieniſche Canzonen von Monti, für Fräulein von Ronner (nachmals verehlichte Spaun) in Muſik geſetzt. Auch die bekannte große Fantaſie für Clavier in C (op. 15), welche Schubert dem Clavierſpieler Liebenberg von Zittin widmete und auch für ihn componirte, gehört dieſem Jahre an. Schubert brachte dasſelbe größtentheils in Wien zu; nur den Spätherbſt verlebte er mit Schober auf dem Schloß Ochſenburg bei St. Pölten, wo ſie zuſammen die Oper „Alfonſo und Eſtrella“ in Angriff nahmen, deren noch ausführlich erwähnt werden wird.

---

[1]) Der Pſalm, deſſen Original Frl. Anna Fröhlich beſitzt, trägt das Datum December 1820. In dem alten Muſikvereinsſaal pflegten damals an jedem Donnerſtag Concerte gegeben zu werden, deren Arrangement die Muſikförderer Lannoy, Holz, Bogner, Fiſcher, Kaufmann, Kirchlehner, Dr. Beck, Pirringer, Schmidt, Dr. L. Sonnleithner (ſpäter auch Randhartinger) abwechſelnd übernahmen. Frl. Anna Fröhlich beſorgte den geſanglichen Theil und es kamen da der 23. Pſalm: „Gott in der Natur“ (Auguſt 1822), „Ständchen“ und „Mirjam“ zur Aufführung.

IX.

(1821.)

Das Jahr 1821 iſt in Schubert's kurzem Lebenslauf inſoferne eines der bedeutungsvolleren, als ſeine Leiſtungen im Liederfach damals zuerſt dem großen Publikum bekannt, die Herausgabe mehrerer ſeiner Compoſitionen auf eine für ihn vortheilhafte Weiſe eingeleitet und ihm von hochgeſtellten und einflußreichen Männern ſo warme Anerkennungen ſeines großen Talentes und ſeiner Verdienſte um die muſikaliſche Kunſt zu Theil wurden, daß es den Anſchein gewinnt, als habe es nur von ihm abgehangen, von dieſer günſtigen Conſtellation Nutzen für ſich zu ziehen und ſein Loos für längere Zeit, vielleicht für immer zu verbeſſern.

Gleichwie der bis auf die neueſte Zeit fortgepflanzte Glaube, daß an Mozart's kümmerlicher Lage hauptſächlich die Gleichgültigkeit des Wiener Publikums Schuld geweſen ſei, derzeit gründlich [1]) widerlegt iſt, ſo wird auch die Behauptung, daß Schubert zumeiſt von ſchlimmen Freunden umgeben geweſen und daß dieſe für die gedrückte Lage, in der er ſich nicht ſelten befunden, verantwortlich zu machen

---

[1]) Otto Jahn: „Mozart" III. Band, S. 210.

ſeien, auf das rechte Maß zurückgeführt werden müſſen. Allerdings hatte er, wie dies auch bei anderen Meiſtern in ſeiner Kunſt der Fall war, gegen den Unverſtand und Eigennutz der Verleger zu kämpfen, auch das große Publikum war nicht immer geneigt, ſeine Compoſitionen nach Gebühr zu würdigen, und ſelbſt dem Wiener Muſikverein, der doch berufen war, die Tonkunſt in jeder Weiſe zu fördern und namentlich einheimiſche Talente zu unterſtützen, konnte er nur zu geringem Dank verpflichtet ſein; denn dieſer hat, wie die Concertprogramme unwiderleglich darthun, verhältnißmäßig wenig Notiz von ihm genommen und an der großen C-Sinfonie zwiefaches Unrecht begangen. Damit iſt aber noch nicht dargethan, daß Schubert von aller Welt verlaſſen und verrathen im Leben dageſtanden habe und daß er genöthigt geweſen ſei, ſein Talent nur zum Vortheil Anderer ausnützen zu laſſen. Es hat ihm zu keiner Zeit an theilnehmenden Menſchen gefehlt, welche ſein Genie erkannten und ihn mit Rath und That zu unterſtützen bereit waren. Daß er ſich zu dieſen nicht in gleichem Maße hingezogen fühlte, ſondern, ſeiner Neigung folgend, mit Perſonen verkehrte, die ſich wohl ſeiner Lieder freuten, aber in ihm mehr den gemüthlichen Geſellſchafter als den ſchaffenden Künſtler hochſchätzten, und die, zum Theil ſelbſt mit ihrer Exiſtenz ringend, nicht in der Lage waren, ihm thatkräftig unter die Arme zu greifen, kann weder dieſen noch jenen zum Vorwurf gemacht werden. Schubert ſelbſt wußte übrigens recht wohl, was er von ſeinen Genoſſen zu halten hatte, und ſeine Gutmüthigkeit hinderte ihn nicht, ſich über ihre Schwächen in harmloſen Scherzen zu ergehen und von der Dienſtbefliſſenheit des Einen oder Andern willig Gebrauch zu machen.

Die wenigen günstigen Gelegenheiten, welche sich ihm zur Consolidirung seiner äußeren Lage darboten, ließ er (wenn die mir darüber gemachten Mittheilungen auf Wahrheit beruhen) ungenützt vorübergehen. Vollkommene Freiheit der Bewegung war das Element, in welchem er sich wohl fühlte und dem er alle anderen Rücksichten zum Opfer brachte. Während er aber diese Unabhängigkeit auf der einen Seite wirklich erwarb und bewahrte, ging er derselben in anderer Beziehung verlustig. Auf Schubert's künstlerisches Wirken waren diese Verhältnisse allerdings von keinem Einfluß. Sein Productionsvermögen wurde durch die Unbilden des Lebens nicht gehemmt; trotz bitterer Erfahrungen hat er seine Mission in herrlicher Weise erfüllt und in dem Bewußtsein seines Werthes und dem Glück unversiegender Schaffenskraft reichen Ersatz für den Abgang anderer Erdengüter gefunden.

Die Eingangs erwähnte Anerkennung seiner musikalischen Verdienste von Seite einflußreicher Personen findet in den unten folgenden Documenten ihren Ausdruck.

Im Jänner 1821 schrieb der damalige Hofmusikgraf Moriz von Dietrichstein an Michael Vogl: „Ich bitte Sie, lieber Freund, dies dem wackern Schubert gütigst zu übergeben. Möchte es ihm einigen Vortheil gewähren; denn seitdem ich das Genie dieses jungen, kräftigen, ungemein viel versprechenden Tonsetzers ergründet, gehört es zu meinen sehnlichsten Wünschen, sub umbra alarum tuarum für ihn zu wirken, so sehr ich es vermag. Guten Morgen, liebster Freund rara avis in terra, oder vielmehr rarissima."

Folgen die drei Zeugniſſe nachſtehenden Inhaltes:

Daß Herr Franz Schubert, geweſener Schüler des k. k. erſten Hofkapellmeiſters Hrn. Anton Salieri, ſowohl durch ſeine tiefen Kenntniſſe in der theoretiſchen und praktiſchen Harmonie, als durch die ſich eigen gemachten übrigen, zur Vocal-Compoſition erforderlichen Hülfswiſſenſchaften und durch ſein ausgezeichnetes Talent einer unſerer hoffnungsvollſten jungen Tonſetzer ſei, von welchem ſich die Oper überhaupt und das k. k. Hofoperntheater, welchem er ſeine Arbeiten vorzugsweiſe zu widmen wünſcht, insbeſondere, die erfreulichſten Kunſterzeugniſſe verſprechen darf, bezeuge ich hiemit.

Wien, am 16. Jänner 1821.

Ignaz Franz Edler v. Moſel,
k. k. wirklicher Hofſecretär.

Daß Hr. Franz Schubert ſeines rühmlichen, vielverſprechenden Muſiktalentes wegen, welches vorzüglich in der Compoſition ſich auszeichnet, von einer h. Hoftheater-Direction in dieſem Fache mit Auszeichnung zur allgemeinen Zufriedenheit ſchon verwendet worden iſt, bezeugt hiermit

Wien, 27. Jänner 1821.

Joſef Weigl,
k. k. Hofopern-Director.

Pr. k. k Hoftheater-Direct.-Kanzlei,
Wien d. 29. Jänner 1821.

Antonio Salieri,
k. k. Hofkapellmeiſter.

Leopold Offersmann v. Eichthal,
k. k. Hofſecretär und Kanzlei-Director.

Coram me:

Joh. Gr. Barth-Barthenheim,
n. ö. Regs.-Secretär noe. Stadthauptmann.

Durch Neigung wie durch Pflicht veranlaßt, ausgezeichnete muſikaliſche Talente vorzüglich im Vaterland zu erforſchen und ihre edlen Beſtrebungen nach Kräften zu fördern, gereicht es mir zum beſonderen Vergnügen, hiemit zu erklären, daß Herr Franz Schubert, welcher ſeine erſte muſikaliſche Bildung im Convict erhielt, ſo lange er ſich daſelbſt als Chorſänger der k. k. Hofkapelle befand, ſeither in dem Zeitraum von wenigen Jahren durch angebornes Genie, eifriges Studium des ſtrengen Satzes und häufige treffliche Vorarbeiten bereits die ſprechendſten Beweiſe ſeiner ebenſo gründlichen, als Gefühl und Geſchmack vereinigenden Kenntniſſe geliefert habe und daher nur zu wünſchen übrig bleiben muß, daß dieſem achtungswerthen Manne die Gelegenheit dargeboten werde, ſo ſchöne Blüthen zum Gedeihen der Kunſt überhaupt und der dramatiſchen Muſik insbeſondere zu entfalten.

Am 24. Jänner 1821. Moriz Graf Dietrichſtein,
k. k. Hofmuſikgraf.

Dieſe Zeugniſſe [1]), in welchen insbeſondere Schubert's Verdienſte um das Operntheater hervorgehoben werden, lauten ebenſo ehrenvoll als aufmunternd und ſpricht namentlich aus jenem des edlen Grafen von Dietrichſtein eine ſo warme Anerkennung der muſikaliſchen Thätigkeit und Tüchtigkeit unſeres Tondichters, daß ſie bei vorkommender Gelegenheit immerhin als wichtige Belege und nachdrückliche Empfehlung dienen konnten. Ob Schubert jemals davon Gebrauch gemacht,

[1]) Die Originalien erhielt ich von Herrn Herbeck, und befinden ſich dieſelben in meinem Beſitz.

ist mir nicht bekannt geworden; ohne Zweifel hat er sie (im Jahre 1826) seinem Gesuche um die Verleihung der Vicehofkapellmeister-Stelle beigeschlossen.

Schubert's erstes öffentliches Auftreten als Liedercomponist und die in Folge dessen angebahnte Verbreitung seiner Compositionen steht in unzertrennlichem Zusammenhang mit einer Wiener Familie, in welcher die musikalische Kunst zu einer Zeit, wo die Concertmusik nicht jene Ausdehnung und Bedeutung hatte, deren sie sich heut zu Tage erfreut, eine ausgezeichnete Stätte fand. Es ist dies die Familie von Sonnleithner.

Dr. Ignaz Edler von Sonnleithner[1]), k. k. Rath, Advocat und Professor in Wien, vereinigte in den Jahren 1815—1824 in seiner Wohnung im Gundelhof eine bedeutende Anzahl von Künstlern und Kunstfreunden zu periodischen Uebungen, die jedoch allmälig den Charakter von Productionen annahmen[2]). Sinn und Liebe für Musik hatte

[1]) Dr. Ignaz v. S., geboren am 30. Juli 1770, starb am 27. November 1831. Dr. Leopold von S. ist am 15. November 1797 geboren, stand daher in gleichem Alter mit Schubert.

[2]) Die Zusammenkünfte hatten vom 26. Mai 1815 an im dritten Stockwerk des Gundelhofes statt, wo Räumlichkeiten für mehr als 120 Personen vorhanden waren, und zwar wöchentlich alle Freitage Abends, auch in den Sommermonaten; vom October 1816 an aber wegen zunehmender Bedeutung der Productionen nur mehr in den Wintermonaten alle 14 Tage. Am 20. Februar 1824 wurden sie geschlossen. Die vollständig erhaltenen Programme und das Verzeichniß der Personen, welche dabei mitwirkten, geben einen Begriff von dem Musikcultus in diesem Hause. (S. in den Wiener „Recensionen" Nr. 24, achter Jahrgang 1862, den Aufsatz von Sectionsrath W. Böcking: „Musikalische Skizzen aus Alt-Wien.")

er von ſeinem Vater, dem als Rechtsgelehrter und Tonſetzer geachteten Dr. Chriſtof von Sonnleithner [1]) überkommen, und da er überdies im Beſitz einer ebenſo weichen als kräftigen und umfangreichen Baßſtimme war, und mehrere ſeiner zahlreichen Nachkommen, unter dieſen namentlich der älteſte Sohn Leopold, derzeit Hof- und Gerichtsadvocat in Wien, ebenfalls Neigung und Anlage zur Ausübung der Tonkunſt zeigten, ſo fand er ſchon im eigenen Hauſe die Elemente zu Geſangsübungen vor, welche jedoch durch das fortwährende Hinzutreten neuer Geſangs- und Inſtrumentalkräfte ſich nach und nach zu Concerten von ſo bedeutendem Ruf geſtalteten, daß dem allzulebhaften Andrang von Zuhörern durch die Ausgabe von Eintrittskarten vorgebeugt werden mußte. In dieſem Kreiſe wurden nun vor allem die Werke der anerkannten Meiſter der Tonkunſt geehrt und gepflegt, zugleich aber auch neue entſchiedene Talente aufgenommen und ihre Compoſitionen zu Gehör gebracht. Hier kam Schubert's „Prometheus", in welcher Cantate Leopold von Sonnleithner (am 24. Juli 1816) im Chor mitgewirkt hatte, zwar nur mit Clavierbegleitung, aber mit beſtem Erfolg zur Ausführung; hier wurde am 19. November 1819 „das Dörfchen", am 30. März 1821 der „Geſang der Geiſter über den Waſſern", und am 9. Juni 1822 der 23. Pſalm (für Frauenſtimmen) vorgeführt. Am 1. December 1820 erfuhr der „Erlkönig", von Gymnich [2]) daſelbſt vorgetragen, jene glänzende Aufnahme,

[1]) Chriſtof von S. ſtarb am 25. December 1785.

[2]) Auguſt Ritter von Gymnich, Staatsbeamter und Geſangsdilettant. — Er ſtarb im darauffolgenden Jahre (am 6. October); Goetz am 9. März 1822, und Tieze, deſſen Namen von den Schubert'ſchen Liedern und Quartetten unzertrennlich iſt, am 11. Jänner 1850 im 52. Lebensjahre.

welche auf die Herausgabe der Schubertſchen Compoſitionen von entſcheidendem Einfluß war. Am 25. Jänner 1821 ſang Hymnich das erwähnte Lied zum erſten Mal öffentlich in einer der Abendunterhaltungen des ſogenannten kleinen Muſikvereins im Hauſe „zum rothen Apfel" in der Singerſtraße, bei welcher Gelegenheit der anweſende Componiſt dem Publikum vorgeſtellt wurde. Am 8. Februar ſang Joſef Goetz ebendaſelbſt „die Sehnſucht" und Frl. Sofie Linhardt (ſpäter verehelichte Schuller) die Lieder: „Gretchen am Spinnrad" und „der Jüngling auf dem Hügel", und am 8. März trug Joſef Preiſinger die „Gruppe aus dem Tartarus" vor, welche Lieder, mit Einſchluß des im Jahre 1819 in einem Concert des Violinſpielers Jäll von Jäger vorgetragenen „Schäfers Klagelied", wohl die erſten Schubert'ſchen Geſänge waren, die öffentlich zu Gehör gebracht wurden.

Leopold v. Sonnleithner, mit Schubert's Compoſitionen ſchon früher durch Schulfreunde bekannt geworden, hatte die Abſchriften derſelben, die von Hand zu Hand gingen, geſammelt und in's Reine geſchrieben, und unternahm es nun, für dieſelben einen Verleger zu ſuchen. Als aber ſowohl Diabelli als Haslinger (ſelbſt ohne Honorar) die Herausgabe mit dem Bemerken ablehnten, daß ſie ſich wegen Unbekanntheit des Compoſiteurs und der Schwierigkeit der Clavierbegleitung keinen Erfolg davon verſprechen könnten, wurden von den eben genannten beiden Kunſtfreunden, im Vereine mit noch zwei Männern, welche ſich ebenfalls für Schubert intereſſirten, die Koſten für das erſte Heft zuſammengelegt, und im Februar 1821 erſchien der „Erlkönig" im Stich. Dr. Ignaz v. Sonnleithner verkündete dies in der Abendgeſellſchaft ſeinen Gäſten,

worauf die Anwesenden sogleich auf hundert Exemplare subscribirten, und damit waren auch die Kosten des zweiten Heftes gedeckt. Auf diese Weise wurden die ersten zwölf Hefte für eigene Rechnung gestochen und bei Diabelli in Commission verkauft. Der Erlös reichte hin, Schubert's hie und da auftauchende Rückstände zu tilgen und ihm selbst noch einen erheblichen Geldbetrag in die Hand zu geben.

Sein erstes Auftreten als schaffender Künstler eröffnete demnach unter den günstigsten Vorbedeutungen.

Am 7. März 1821 aber sollte der Vortrag des „Erlkönig" durch Vogl in einer im Kärnthnerthor-Theater veranstalteten Akademie dem Genius vollends die Bahn brechen.

Es war dies die alljährlich am Aschermittwoch — damals an dem erwähnten Tage — von der Gesellschaft adeliger Damen „zur Beförderung des Guten und Nützlichen" unter dem Protectorate der Gräfin Therese Fürstenberg (geb. Fürstin Schwarzenberg) veranstaltete musikalisch-declamatorisch-coreografische Akademie. Der k. k. Regierungsrath und Secretär der Gesellschaft, Dr. Josef Sonnleithner, arrangirte das Concert und veranlaßte dabei auf seines Neffen Dr. Leopold Sonnleithner Anregung die Aufführung von drei Schubert'schen Compositionen [1]).

---

[1]) Das Programm bestand aus folgenden Stücken: 1. Ouverture zu der Oper „die Templer" von Girowetz; 2. Tableau; 3. Arie von Mozart, gesungen von Wilhelmine Schröder; 4. Violinconcert von Spohr, gespielt von Leon de Lubin; 5. Declamation; 6. „Das Dörfchen", Vocalquartett von Schubert; 7. Variationen für Clavier von Worczicek; 8. Tableau; 9. Ouverture der Oper „das Zauberglöckchen" von Herold; 10. Arie von Mozart, gesungen von Caroline Unger; 11. Declamation;

Die Ballade vom „Erlkönig“ mußte auf ſtürmiſches Verlangen wiederholt werden. Im Vocalquartett „Dörfchen“, welches auch gefiel, wirkten die Herren Joſef Barth und Goetz (Beamte in Dienſten des regierenden Fürſten Schwarzenberg), Wenzel Nejebſe (derzeit kaiſ. Rath) und der vor kurzem verſtorbene Oberlandesgerichtspräſident Joh. Carl Ritter v. Umlauff (damals „angehender“ Juſtizbeamte) mit; im Goethe'ſchen „Geiſterchor“ außer den genannten Herren noch: Weinkopf, Frühwald und zwei Chorſänger des Theaters. Von dieſem letzteren Chor waren reichliche Proben gehalten worden; auch ſoll er (nach Verſicherung des Herrn v. Umlauff) exact vorgetragen worden ſein; nichts deſto weniger war der Eindruck dieſer allerdings ſchwierigen Muſik auf das Publicum ein verwirrender [1]). Die Sänger,

---

12. „Erlkönig“, von Schubert; 13. Rondo für Violoncello, von Romberg; 14. Duett aus Riccardo von Roſſini, geſungen von Wilhelmine Schröder und Caroline Unger; 15. Goethe's „Geſang der Geiſter über den Waſſern“, von Schubert. In dem declamatoriſchen Theil wirkten Sofie Schröder und Frau Korn, in den Tableaux Fanni Elsler mit. Girowetz leitete den muſikaliſchen Theil, Stubenrauch den mimiſchen. — Sitze zu dieſer Akademie waren im Fürſtenberg'ſchen Haus, Himmelpfortgaſſe Nr. 952, abzuholen. (Wiener Muſik-Zeitung 1821.)

[1]) In einem Bericht in der „Allgem. muſik. Zeitung“ Nr. 23 vom 21. März 1821 heißt es wörtlich: „Der achtſtimmige Chor von Herrn Schubert wurde von dem Publikum als ein Accumulat aller muſikaliſchen Modulationen und Ausweichungen ohne Sinn, Ordnung und Zweck anerkannt. Der Tonſetzer gleicht in ſolchen Compoſitionen einem Großfuhrmann, der achtſpännig fährt, und bald rechts bald links lenkt, alſo ausweicht, dann umkehrt, und dieſes Spiel immer forttreibt, ohne auf eine Straße zu kommen.“

erfüllt von der Erhabenheit des Tonwerkes, erwarteten rauſchenden Beifall, die Zuhörer aber blieben ſtumm, und die acht Opfer muſikaliſchen Unverſtandes zogen, wie von einem kalten Sturzbad überſchüttet, verdutzt von dannen. Schubert ſelbſt ärgerte ſich nicht wenig über dieſes dem Geiſterchor beſchiedene Fiasco.

Der „Erlkönig" und die übrigen erwähnten Lieder fanden nun reißenden Abſatz [1]). Die Auflage war bald vergriffen und die Verleger zeigten ſich plötzlich willfährig.

Das erſtgenannte Lied wurde als op. 1 dem Beſchützer und Gönner des Componiſten, Moriz Grafen von Dietrichſtein: „Gretchen am Spinnrad" als op. 2 dem Reichsgrafen Moriz Fries gewidmet. Die Dedicationsangelegenheit hatten die Herren Leopold von Sonnleithner, Joſef Hüttenbrenner und Ignaz v. Moſel in die Hand genommen [2]); denn Schubert ſelbſt kümmerte ſich um derlei

---

[1]) „Erlkönig" wurde am 2. April, „Gretchen am Spinnrad" am 30. April, und „der Wanderer" am 29. Mai 1821 in der Wiener Zeitung angekündigt.

[2]) Am 17. März 1821 ſchrieb Hofrath v. Moſel an Joſef Hüttenbrenner folgende Zeilen: „Bekannt mit den wohlwollenden Geſinnungen Sr. Excellenz des Herrn Grafen Moriz von Dietrichſtein gegen den talentvollen Tonſetzer Herrn Franz Schubert, zweifle ich keineswegs, daß Se. Excellenz die Widmung des, von Herrn Schubert in Muſik geſetzten Gedichtes „der Erlkönig" genehmigen werde. — Die Widmungsangelegenheit für op. 2 beſorgte, wie es ſcheint, Herr Joſef Hüttenbrenner, den Text der Aufſchrift aber Dr. L. v. Sonnleithner. Letzterer richtete unter dem 13. April an Hüttenbrenner folgende Zeilen: „So eben erhalte ich beiliegenden Zettel von Diabelli. Da Sie die Sache eingeleitet haben, bitte ich Sie dringend, das Nöthige zu veranlaſſen. Wenn

Angelegenheiten in der Regel eben so wenig, als er — ohne eine gewisse Nöthigung — zu bewegen war, den für die Aufführung seiner Compositionen erforderlichen Proben in Person beizuwohnen [1]). Die Dedication trug übrigens diesmal dem Tondichter eine Rolle Ducaten ein.

Der im Theater verunglückte „Geisterchor" wurde noch am 30. März in einer Abendgesellschaft bei Dr. Ignaz v. Sonnleithner unter lebhafter Theilnahme der Zuhörer aufgeführt, und bei dieser Gelegenheit auch mehrere Lieder des genialen Tondichters vorgetragen. Nach dieser Zeit scheint der „Geistergesang" der Vergessenheit überantwortet zu sein; es findet sich wenigstens bis in die neuere Zeit herauf keine Spur von weiteren Aufführungen desselben vor [2]).

Graf Frieß die Dedication annimmt, könnte der Titel folgender sein: „Gretchen am Spinnrad", eine Scene aus dem Trauerspiel „Faust", von Goethe, in Musik gesetzt und dem Hochgebornen Herrn Reichsgrafen Moriz von Frieß ehrfurchtsvoll gewidmet von Franz Schubert. Hat Graf Frieß die Dedication noch nicht angenommen, so könnte der Stecher indeß die Platte anfangen, und den Namen freilassen. Belieben Sie deßhalb mit Diabelli zu reden. Ihr ergebener L. S."

[1]) So schrieb Dr. L. v. Sonnleithner am 26. März an Josef Hüttenbrenner: „Ich ersuche Sie gewiß zu besorgen, daß Schubert morgen zu Frl. Linhardt kommt, um mit ihr „Den Jüngling" zu probiren, den sie bei mir singt; dann daß Schubert Mittwoch um ½12 Uhr zu mir kommt, um seinen „Geisterchor" zu probiren. Ich rechne auf Ihre Gefälligkeit, daß Sie veranlassen, daß Sch. gewiß zu diesen Proben komme. Ich muß mich billig wundern, daß sich Sch. überhaupt nicht bei mir sehen läßt, da ich doch wegen seinem „Erlkönig" und wegen andern Angelegenheiten ihn dringend zu sprechen habe."

[2]) Im Jahre 1858 zog ihn der Chormeister des Wiener Männergesang-Vereines Johann Herbeck aus dem Staub hervor, unter welchem

Außer den eben genannten Compoſitionen waren es noch die beiden Männerquartette: „Die Nachtigall“ von Unger, und „Geiſt der Liebe“ von Mathiſſon, welche, und zwar das erſtere am 27. April 1821 in einem Wohlthätigkeitsconcert, für welches es componirt war, im Operntheater, letzteres am 15. April 1822 in Merk's Concert im landſtändiſchen Saal von den Herren: Barth, Tieze, Johann Neſtroy und Wenzel Rejebſe, und am 24. Sept. von den Herren Heitzinger, Rauſcher, Ruprecht und Seipelt mit großem Beifall zum erſten Mal geſungen wurden [1]). Am 8. October ſang Vogl abermals den „Erlkönig“ in einem Concert im Operntheater.

Unter den eben erwähnten Quartettſängern ſtanden namentlich Tieze und Umlauff in einem näheren Verhältniß zu dem Componiſten. Tieze glänzte damals bei allen Productionen Schubert'ſcher Geſänge als Solo- und Quartettſänger in erſter Reihe und trug weſentlich zu ihrem Erfolg bei. Der Componiſt pflegte ihn gerne am Clavier zu begleiten.

Umlauff ſchied noch im Jahr 1822 aus jenem Männerverein aus, dem es beſchieden war, Schubert's mehrſtimmige Geſänge zuerſt in die Oeffentlichkeit einzuführen. Als

---

er 36 Jahre hindurch geruht hatte, und brachte ihn am Schluß des genannten Jahres und in dem darauf folgenden unter großem Beifalle zu öffentlicher Aufführung.

[1]) Nach Sch's. Tod, im Jahr 1829, ſangen Tieze, Grünwald, Schoberlechner und Richling (am 11. April) eines ſeiner Quartette in einem Concert des Theaterſängers Giulio Radichi. Es ſcheint dies, bis in die neueſte Zeit herauf, das letzte Männerquartett geweſen zu ſein, welches in einem öffentlichen Concert vorgetragen wurde.

„angehender" Juſtizbeamte einem Ruf in die öſtlichen Provinzen folgend, verließ er Wien, fand aber bald Gelegenheit, auch in jenen fernen Gegenden die Muſikfreunde mit den Liedern jenes Tondichters bekannt zu machen, deſſen Stern er bei ſeinem erſten glanzvollen Aufgang geſehen hatte [1]).

[1]) Die Beamtenlaufbahn führte Umlauff damals in die Bukowina, wo er den aus der Türkei geflüchteten Bojaren und Bojarinnen die erſten Schubertſchen Lieder vorſang. Ueber Umlauff's Verhältniß zu unſerem Tondichter findet ſich in dem Buch: „Leben und Wirken eines öſterreichiſchen Juſtizmannes" von deſſen Sohn Victor Ritter von Umlauff, folgende Stelle: „Den berühmten Tondichter Franz Schubert lernte er (Carl U.) bereits im Jahre 1818, als deſſen großartigſte Compoſitionsgattung, das Lied, faſt noch unbekannt war, kennen und wurde ihm bald näher befreundet. Er beſuchte ihn häufig des Morgens vor dem Amte, und fand ihn meiſt im Bette liegend und muſikaliſche Gedanken zu Papier werfend, oder am Schreibtiſche componirend. Da ſang er oft friſch geſetzte Lieder mit Begleitung der Guitarre dem Componiſten vor, und wagte ſich auch in Streite über den muſikaliſchen Ausdruck einzelner Worte, aber Schubert, der äußerſt ſtarrſinnig war, wollte ſich niemals zu einer Abänderung des einmal Geſetzten verſtehen. Mir iſt aus Erzählungen des Vaters nur die einzige Controverſe über den Frageſatz: „O Land, wo biſt du?" im „Wanderer" erinnerlich. Schubert ſetzte auf „biſt" den Nachdruck, Umlauff wollte ihn auf „Du" haben. Schubert verharrte bei ſeiner Schreibart, welche auch in den Stich überging. Umlauff wirkte auch bei der erſten öffentlichen Aufführung von Geſangswerken jenes großen Tondichters mit, und zwar im Vocal-Quartette „Das Dörfchen" von Bürger und in dem achtſtimmigen Geſange „Chor der Geiſter über den Waſſern" von Goethe. „Das Dörfchen" eine leichtere Muſikart, gefiel ungemein. Der „Chor der Geiſter über den Waſſern," ein tiefgedachtes, erhabenes Tongemälde, war von den acht Sängern, durchaus tüchtig geſchulten Muſikern, ausgezeichnet einſtudirt und vorgetragen; aber die ſchwierige Muſik war dem an Schubert's Tonweiſe ohnehin noch ungewohnten Publicum unverſtändlich; es blieb kalt, keine Hand rührte ſich, und die

Schubert's Verhältniß zu dem mehrſtimmigen, insbeſondere auch dem Männergeſang wird in der „Ueberſchau" ſeiner Geſammtwerke noch zur Sprache kommen.

Die muſikaliſche Thätigkeit unſeres Tondichters in dieſem Jahr faßt ſich in Folgendem zuſammen: Er ſkizzirte eine Sinfonie (in E), welche — nach einer Mittheilung Ferd. Schubert's — im Jahre 1846 in den Beſitz Felix Mendelsſohn-Bartholdy's als ein Geſchenk des Erſteren an Letzteren übergegangen iſt. Im März ſchrieb er Variationen für Clavier „über ein Thema, welches alle Wiener Componiſten variirt haben." In dieſe Zeit und die zunächſt folgenden drei Jahre fällt die Compoſition des größten Theiles der von ihm maſſenhaft hingeworfenen, mitunter ſehr reizenden Tanzmuſik[1]), die er bei verſchiedenen Gelegenheiten

---

Sänger, welche durchdrungen von der erhabenen Schönheit dieſes Tonwerkes, den größten Erfolg erwartet hatten, zogen ſich wie von einem kalten Sturzbade getroffen zurück. Trotzdem ließen ſie ſich den Muth nicht nehmen, kurze Zeit darauf dasſelbe Geſangsſtück vorzutragen, wobei es in ſo hohem Grade gefiel, daß es wiederholt werden mußte. Näher befreundet waren ihm ferner die Brüder Carl und Friedrich Groß, von welchen erſtere die Violine, der letztere die Viola ausgezeichnet ſpielten. Die Brüder Carl und Joſef Czerny, der Celliſt Linke, der ältere und jüngere Giuliani, Barth und Binder, beide Tenoriſten und Rauſcher, Baritoniſt am Kärnthnerthortheater, welche alle, ſo wie Schubert, regelmäßig jede Woche an einem beſtimmten Tage im Hauſe der Frau von André zuſammenkamen, und hier bis in die tiefe Nacht Muſik trieben."

[1]) Nach einem von Herrn Johannes Brahms mir mitgetheilten Verzeichniß ſind es nicht weniger als 79 Ländler, Walzer und Deutſche, und 28 Ecoſſaiſen. Die meiſten, wenn nicht alle dieſe Tänze, hat Schubert für Clavier zu zwei Händen componirt, das vierhändige Ar-

improvisirte, um sodann jene Tänze, welche ihm zusagten, aufzuschreiben.

Von bedeutenderen Liedern sind hervorzuheben: „Suleika" (I. u. II.), „Versunken", „Grenzen der Menschheit" und „Mahomet's Gesang" von Goethe. Letzterer, in der Singstimme und namentlich in der rollenden Clavierbegleitung großartig angelegt, ist Fragment geblieben [1]).

In eben diesem Jahre erhielt Schubert, wahrscheinlich auf Vogl's Zuthun, von der Direction des Operntheaters die Einladung, zu der Oper „Das Zauberglöckchen" (les clochettes) von Herold zwei Einlagenummern zu componiren, welcher Aufforderung er um so bereitwilliger nachkam, als es ihn überhaupt drängte, sich wieder mit Theatermusik zu befassen und von der Bühne herab die ihm noch versagte allgemeine Anerkennung zu gewinnen. Er schrieb eine Tenorarie für

---

rangement besorgten später die Verleger. Die bis zum Jahre 1821 fertig gewordenen „Deutschen" erschienen alsbald bei Diabelli im Stich, welche Angelegenheit Josef Hüttenbrenner besorgte. (In einem Zettel ersucht Schubert den Hofconcipisten Groß, der in seiner Nähe (Wipplingerstraße) wohnte, dem Uebereinger Josef H. alle „Deutschen" zu übergeben, da sie gestochen werden sollen.) Die veröffentlichten Schubert'schen „Tänze" erschienen aber nicht in der Reihenfolge, in welcher sie im Original enthalten sind. So ist z. B. ein Theil der „Atzenbrucker Deutschen" in op. 9 und 18 zu finden und von den zwölf Walzern: „Deutsches Tempo" kommen 1½ in den „Deutschen Tänzen" vor. Die Autografe der Ecossaisen (Mai 1820 und Jänner 1823), der „Atzenbrucker" (Juli 1821), „Deutsches Tempo" (Mai 1823) und andere theilweise noch nicht veröffentlichte Tanzmusik besitzt J. Brahms.

[1]) Die Composition reicht nur bis zu dem ersten Vers der zweiten Strofe.

„Azolin", die der Sänger Rosner[1]) vortrug, und ein komiſches Duett der Prinzen „Bedur" und „Cedur", welches Siebert und Gottdank ſangen. Mit dieſen beiden Muſikſtücken, deren Autorſchaft dem Publicum und ſelbſt Schubert's Bekannten gefliſſentlich verheimlicht wurde, feierte Schubert einen ihm wohlthuenden Triumf über diejenigen, die ihm alle Befähigung für Opernmuſik abſprachen, ja ſogar an ſeinen Liedern zu mäkeln anfingen. Die beiden Einlagsnummern gefielen entſchieden am beſten, und wenn die etwas gedehnte und hoch gelegene Tenorarie[2]) verhältnißmäßig weniger anſprach, ſo war dagegen das Duett[3]) von durchgreifendem Erfolg begleitet.

Uebrigens fand Herold's Oper nur geringe Simpathie im Publicum, da man in ihr vor allem „den Klang aus der Zauberwelt" vermißte, und ſo verſchwand „das Zauberglöck-

---

[1]) Rosner (Franz), geb. 1800 in Waitzen in Ungarn, geſt. 1842 als erſter Tenoriſt am Theater in Stuttgart.

[2]) Die Tenorarie beſteht aus drei Theilen. Sie beginnt Maestoso in E-Moll $\frac{4}{4}$, worauf ein Andante C-Dur $\frac{4}{4}$ folgt, und ein Allegro E-Moll $\frac{4}{4}$ ſie abſchließt. In dem erſten Theil ſieht Azolin die theure Mutter von Martern und Tod bedroht, im Andante zieht ihn die Sehnſucht zu Palmira und in dem Allegro gibt er wieder ſeiner Angſt um das Leben der Mutter leidenſchaftlichen Ausdruck.

[3]) Das Duett (B-Dur $\frac{4}{4}$) von Streichinſtrumenten, Piccolo, Flöte, Oboe, Clarinett, Horn, Fagott und Triangel begleitet, alſo etwas „türkiſchen" Charakters, brauſt raſch dahin. „Bedur" erklärt darin, daß er den ihm unbekannten, rang- und titelloſen Azolin, der ihm Palmira rauben wolle, das Genick brechen werde, welchem Vorſatz „Cedur" beiſtimmt. Der Humor kommt nur in dem Ausruf Beider: „Wir brechen ſein Genick", zum Durchbruch.

chen" ſammt den Schubert'ſchen Einlagen bald und für immer von den Brettern [1]).

Eine natürliche Folge des muſikaliſchen Rufes, deſſen ſich Schubert bereits erfreute, waren häufige Einladungen in Muſikliebende Kreiſe und dadurch herbeigeführte Bekanntſchaften mit Perſonen von verſchiedenem Rang- und Lebensſtellung. Er ſelbſt trug kein ausgeſprochenes Verlangen Geſellſchaften zu beſuchen, in welchen er genöthigt war, aus der ihm angebornen Schüchternheit, Wortkargheit und einem gemüthlichen Sichgehenlaſſen herauszutreten, konnte aber doch nicht umhin, ſo mancher freundlichen Aufforderung da- und dorthin Folge zu leiſten. Immerhin ſtellt ſich die Anzahl jener Wiener Familien, zu welchen er, ſei es nun aus muſikaliſchen Beweggründen oder von Gefühlen wahrer Freundſchaft geleitet, längere Zeit hindurch in näherem Verhältniß ſtand, als eine verhältnißmäßig kleine dar. Der Familien Grob, André, Eßterhazy, Schober, Sonnleithner und Fröhlich

[1]) Die dreiactige Oper, aus dem Franzöſiſchen des Theaulon von Friedrich Treitſchke in's Deutſche überſetzt, wurde am 20. Juni 1821 zum erſten Mal und dann noch ſieben Mal gegeben. Nebſt Rosner, Siebert und Gottdank wirkten darin noch mit: Wilhelmine Schröder (Palmira), Betti Vio (Ariel), Thekla Demmer (Nair), Frau Vogel (Nuraba), Herr Vogel (Sultan), Sebaſtian Maier (Oberhaupt der Kalender), Saal (Oberbramin) und Weinkopf (Hispel). In der bezüglichen Recenſion in der „Allg. muſikaliſchen Zeitung", Bd. 23, S. 536, iſt ſonderbarer Weiſe der Schubert'ſchen Einlagen gar keine Erwähnung gethan. Die Autografe der Schubert'ſchen Einlagen dürften ſich vielleicht in der Bibliothek des Kärnthnerthor-Theaters noch vorfinden; Abſchriften der Partituren beider Muſikſtücke und den Clavierauszug davon beſitzt Frhr. Joſef v. Spaun in Wien; eine Abſchrift des Duetts iſt auch in meinem Beſitz.

wurde bereits erwähnt; fügt man dieſen noch die Namen Spaun, Hönig, Bruchmann, Witteczek, Kieſewetter, Wagner, Ritter von Frank, Lascny, Pinterics und Collin bei, ſo dürfte die Liſte dieſer Art von Bekanntſchaften nahezu erſchöpft ſein [1]).

In dem Hauſe des Matthäus von Collin [2]) lernte Schubert den als Componiſt und Muſikliterat bekannten Hofrath Moſel [3]), den Orientaliſten Hammer-Purgſtall, den Grafen Moriz Dietrichſtein, die Schriftſtellerin Caroline Pichler und

---

[1]) Auch die Namen Duvudier, Wetzlar, Ulm, Oberſt Ettl u. a. m. wurden genannt; es iſt mir aber nichts Näheres darüber bekannt geworden.

[2]) Mathäus von Collin (Bruder des Heinrich C.) war 1779 zu Wien geboren, wurde 1808 Profeſſor der Aeſthetik und Filoſofie in Krakau, ſpäter in Wien. Seit 1813 redigirte er die „Wiener Literatur-Zeitung“ und von 1818 an die „Jahrbücher der Literatur.“ Im Jahre 1815 übernahm er die Erziehung des Herzogs von Reichsſtadt und ſtarb 1824. Seine Dichtungen gab v. Hammer 1827 heraus.

[3]) Ignaz Franz Moſel, geb. zu Wien im Jahre 1772, trat 1788 in Staatsdienſt und verwendete ſeine Mußeſtunden zum eifrigſten Studium der Muſik, für welche Kunſt er ſchon in frühen Jahren beſondere Vorliebe gezeigt hatte. Er componirte das Singſpiel: „Die Feuerprobe“ von Kotzebue, die Cantate „Hermes und Flora“, die lyriſche Tragödie „Salem“ und die Oper „Cyrus und Aſtiages“. die ſämmtlich mit theilweiſem Erfolge zur Aufführung gelangten; ferner die Ouverture zu Grillparzer's „Ottokar“, die Muſik zu den „Huſſiten vor Naumburg“, Lieder, Hymnen und Tanzmuſik. Im Jahre 1821 wurde er Vicedirector des Hoftheaters, 1829 erſter Cuſtos der Hofbibliothek, und ſtarb 1844. Bekannt iſt ſeine, übrigens vielfach angefeindete Neubearbeitung mehrerer Oratorien von Händel.

den auch als Dichter geachteten Patriarchen Ladislaus Pyrker[1]) kennen, die insgesammt an seinen Leistungen regen Antheil nahmen. Namentlich erfreute sich der Patriarch an Schubert's Liedern, wie aus dem folgenden, von Venedig am 18. Mai 1821 datirten Briefe hervorgeht, welchen Pyrker an Schubert richtete, als dieser ihn gebeten hatte, die Widmung jenes Liederheftes anzunehmen, in welchem sich „der Wanderer" befindet. Das Schreiben lautet:

„Hochzuverehrender Herr!

„Ihren gütigen Antrag, mir das vierte Heft Ihrer unvergleichlichen Lieder zu dediciren, nehme ich mit desto größerem Vergnügen an, als es mir nun öfters jenen Abend in das Gedächtniß zurückrufen wird, wo ich durch die Tiefe Ihres Gemüthes — insbesondere auch in den Tönen Ihres Wanderers ausgesprochen — so sehr ergriffen ward! Ich bin stolz darauf, mit Ihnen ein und demselben Vaterlande anzugehören und verharre mit größter Hochachtung Ihr

ergebenster

Johann L. Pyrker m. p.

Patriarch."

Im Jahre 1825 traf Schubert mit diesem in dem Wildbad Gastein zusammen, wo er sich abermals seines freundlichsten Entgegenkommens zu erfreuen hatte und zwei seiner Gedichte in Musik setzte.

Während dem allgewaltigen und weltmännischen Beethoven fast ausschließlich in den Kreisen der hohen Aristokratie gehuldigt

[1]) Schubert componirte von L. Pyrker's Gedichten die „Allmacht" und „Das Heimweh", von jenen der E. Pichler das Gedicht: „Der Unglückliche."

wurde, bewegte sich der anspruchslose Schubert seiner Art gemäß vorzugsweise in schlichter bürgerlicher Gesellschaft [1]).

Einflußreicher als diese Familien war auf Schubert jener Kreis junger, strebender Männer — meist heitere Junggesellen, — von welchen er sich zu Anfang der zwanziger Jahre und sofort bis an sein Lebensende umgeben sah, ein Freundeskreis, dessen belebenden Mittelpunkt Franz von Schober bildete. Es ist charakteristisch für Schubert's Künstlernatur, daß der bei weitem größte Theil dieser Jünglinge keine Musiker von Fach waren, ja es scheint geradezu dieser Umstand ein Grund mehr gewesen zu sein, daß ihm ihre Gesellschaft besser denn jede andere zusagte.

Mit einigen derselben war er schon in früherer Zeit bekannt geworden, so mit Josef Spaun im Convict, mit Franz von Schober um das Jahr 1816 und mit Anselm Hüttenbrenner um eben diese Zeit. Die eben Genannten, dann Johann Baptist Jenger, Moriz von Schwind, Eduard Bauernfeld [2]) und Franz Lachner [3]), welch' letzterer übrigens erst im Jahre 1823 oder 1824 nach Wien kam, standen in vertrauterem Verhältniß zu ihm.

---

[1]) Bei Eßterhazy fungirte er nur als Musiklehrer. — Ein Briefchen der Fürstin Kinsky aus dem J. 1827 deutet darauf hin, daß er in dieses Haus Zutritt hatte.

[2]) Bauernfeld, 1804 zu Wien geboren, studirte und absolvirte zur Zeit seiner Bekanntschaft mit Schubert die Rechte, und trat (im J. 1826) in den Staatsdienst, den er um das Jahr 1848 verließ.

[3]) Franz Lachner, geb. 1804 zu Rain bei Donauwörth, versah in Wien anfänglich die Stelle eines Organisten in der evangelischen Kirche, wurde spärer Kapellmeister am Hofoperntheater. Derselbe ist seit 1836 Hofcapellmeister in München.

Dieſen reihen ſich zunächſt an: Leopold Kupelwieſer, Franz Bruchmann[1]), Johann Senn und der Dichter Mayrhofer. Entfernter als dieſe, aber immerhin dem Freundeskreis angehörig, umgaben ihn: Dr. Sturm (derzeit Kreisarzt in Wels), Dr. Bernhardt[2]), von Feuchtersleben[3]), Hauptmann Mayrhofer von Grünbühel[4]), die Maler: Wilhelm Rieder (derzeit Cuſtos im k. k. Belvedere), Danhauſer und Ludwig Schnorr von Karolsfeld[5]), der Bildhauer Dietrich, der Litograf Mohn, Freiherr Anton von Doblhoff, die Staatsbeamten Witteczek, Enderes[6]), Franz Derffel, Joſef Groß,

---

[1]) Johann Bruchmann (senior) war Großhändler in Wien; in ſeinem Haus, das Schubert oft beſuchte, wurde muſicirt und vorgeleſen. Sein Sohn Franz, der Verfaſſer einiger von Schubert componirten Gedichte, widmete ſich dem geiſtlichen Stand und lebt derzeit in Altötting. Der Frau Juſtina Bruchmann ſind die Lieder in op. 20 gewidmet.

[2]) Dr. Bernhardt (welchem op. 40 gewidmet iſt), ein ſehr befähigter und wiſſenſchaftlich gebildeter Mann, trat 1839 in die Dienſte der Pforte, gründete die mediziniſche Schule in Galatta-Serai und ſtarb 1844 in Conſtantinopel.

[3]) Dr. Ernſt Frhr. v. Feuchtensleben, geb. 1806, geſt. 1849.

[4]) Mayrhofer (Franz Frhr. von), derzeit k. k. Feldmarſchall-Lieutenant, war auch literariſch thätig.

[5]) Ludwig v. Schnorr, geb. 1788 in Königsberg, geſt. 1853 in Wien als Cuſtos der Gemälde-Gallerie am Belvedere.

[6]) Enderes (Carl Ritter von), geſt. 1861 als k. k. Hofrath in Penſion.

Josef Gahy und Nagy [1]), Weiß und Bayer, von welchen die Meisten damals in blühendem Alter standen [2]).

Ueberſieht man die Reihe dieſer Männer, welche Schuberts Genoſſenſchaft bildeten, ſo treten gewiſſe Gruppen hervor, welchen die Einen und die Anderen angehören. Da gab es außer Anſelm Hüttenbrenner und Franz Lachner, den einzigen Muſikern von Fach (die übrigens nur kurze Zeit in Wien verweilten), noch Dichter, Philoſofen, bildende Künſtler und Perſonen vom Beamtenſtand, die humaniſtiſch-geiſtiger Bildung geneigt waren. Ihre Beſtrebungen und Geiſtesrichtungen waren ſehr verſchieden, ihre Ziele lagen oft weit auseinander, der Kitt aber, der ſie enger aneinander hielt, war die Jugend [3]), die Begeiſterung und der Drang nach etwas freierer Ausbildung. Daß der wechſelſeitige Ideenaustauſch und namentlich auch die Mittheilungen über nicht muſikaliſche Kunſtſachen auch auf Schubert anregend wirkten, iſt eine Thatſache, die keiner weitern Erklärung bedarf. Einigen dieſer Männer die er als wahre Freunde erkannte und die es auch waren, blieb er bis an ſein Lebensende zuge-

[1]) Nagy (Carl) lebt als penſionirter Militärbeamter in Wien. — Auch ein gewiſſer Ludwig Kraißle, Maler und Violinſpieler, gehörte dem Schubertkreiſe an. Derſelbe lebt ſeit langer Zeit in Klagenfurt im Hauſe Roſthorn.

[2]) Der künſtleriſche Nachlaß von Leopold Kupelwieſer enthält u. a. auch die Porträtzeichnungen von Schubert, Spaun, Schober, Bruchmann, Franz Mayrhofer, Dietrich, Rieder, Doblhoff u. Senn.

[3]) Jenger, L. v. Sonnleithner, Kupelwieſer und Schober ſtanden ungefähr im gleichen Alter mit Schubert. Dieſen zunächſt kamen: Senn und A. Hüttenbrenner, dann Schwind, Bauernfeld, Lachner und Feuchtersleben, die, und zwar die letzten vier genannten, bedeutend jünger waren. Spaun und Schnorr zählten jeder um neun Jahre mehr als Schubert.

than und bedauerte nur, daß die Vereinigung mit ihnen durch die verſchiedenen Bahnen, die ſie einſchlugen oder andere Zufälle hie und da vor der Zeit ſich löſen mußte.

Außer den Genannten wäre noch eine Reihe von Perſonen aufzuführen, die, perſönlich wenig mit Schubert bekannt, deſto mehr ſeinen Werth erfaßten; ſodann aber noch eine Schaar ſolcher, welche, Zugvögeln gleich, an ihm vorüberflogen, nur flüchtige Berührungspunkte mit ihm hatten, daher auch keinen Einfluß auf ihn ausübten, und überhaupt weit entfernt waren, die Bedeutung des Mannes zu ahnen.

In eigenthümlicher Beziehung ſtand Franz zu ſeinen nächſten Verwandten. Er war ihnen auf das innigſte zugethan und liebte ſie herzlich. Von den Brüdern aber ließ ſich nur der Landſchaftsmaler Carl[1]) und zwar durch Beſtellungen von Bildern zu einiger Annäherung an den Schubertkreis bewegen; die übrigen Verwandten waren zu ſehr mit ſich ſelbſt beſchäftigt oder räumlich zu weit entfernt und würden ſich auch in dem geiſtig erregten Kreis, dem Schubert angehörte, unbequem und gedrückt gefühlt haben.

In Mitte jener jugendlich brauſenden lebensfrohen Genoſſen und Freunde feierte der vorwiegend ernſte, verſchloſſene, mitunter aber auch zu den tollſten Späßen aufgelegte Schubert ſeine luſtigen Tage. Den künſtleriſchen Schwer- und Glanzpunkt derſelben bildeten die ſogenannten „Schuber-

[1]) Nach dem Brief aus dem Jahre 1818 zu ſchließen, ſtand nebſt Ferdinand auch Ignaz in vertrautem Verkehr zu ſeinem Bruder Franz. Die Geſellſchaft der „Freunde“ ſcheint er aber auch gemieden zu haben, da er als Schullehrer viel beſchäftigt war und ſeine freie Zeit am liebſten bei Hollpein's zubrachte.

tiaden", geſellige Unterhaltungen der Schubertfreunde, in welchen Spiele geſpielt, getanzt, vorgeleſen, deklamirt, ganz hauptſächlich aber Schubert'ſche Compoſitionen, insbeſondere neuentſtandene Lieder, vorgeführt wurden. Die Schubertiaden beſchränkten ſich nicht blos auf Wien [1]), ſondern fanden auch an anderen Orten ſtatt, wenn eben Schubert und Genoſſen ſich zu längerem Aufenthalt daſelbſt zuſammenfanden, ſo beiſpielsweiſe in Linz, in St. Pölten, auf Schloß Ochſenburg (bei St. Pölten) und in Atzenbruck, einem in der Nähe von Abtſtetten in Niederöſterreich gelegenen Sommerſitz, den ein Oheim Schober's bewohnte, und wo dieſer alljährlich ein durch drei Tage währendes Feſt veranſtaltete, „an deſſen gemüthliche und geiſtige Genüſſe ſich (wie Herr v. Schober mir mittheilt) gewiß jeder der Theilnehmer ſein Lebelang mit Freuden erinnern wird." Zu dieſem Luſtgelage war jedesmal eine größere Geſellſchaft von Damen und Herren, darunter Schwind, Bauernfeld, Anton Doblhoff, Leopold Kupelwieſer und ſelbſtverſtändlich auch Schubert geladen, der ſeine Anweſenheit durch die Compoſition von Märſchen, Ecoſſaiſen und Walzern („Atzenbrucker Tänze") illuſtrirte [2]).

---

[1]) In Wien wurden die Schubertiaden bei Schober, Bruchmann, Spaun, Witteczek u. ſ. w. abgehalten. Die beiden Erſteren pflegten da vorzuleſen.

[2]) Im Beſitz des Freih. Heinrich von Doblhoff in Wien befindet ſich eine Zeichnung aus dem Jahre 1821, eine Scene in Atzenbruck darſtellend. Es wird da eben eine Allegorie aufgeführt, an welcher Schober, Kupelwieſer und mehrere Mädchen theilnehmen. Im Vordergrund ſitzt Franz Schubert, mit ernſtem Blick auf das dargeſtellte Bild hinſehend. Die Zeichnung enthält die Porträte von 16 Perſonen.

Abgeſehen von den Schubertiaden fehlte es auch ſonſt nicht an Gelagen, Landpartieen und allerlei Zerſtreuungen, in welche der harmloſe Franz mit oder gegen ſeinen Willen hineingezogen wurde. Da mag zuweilen ein Glas Wein zu viel getrunken, über die Mitternachtsſtunde hinaus geſchwärmt und eine zu den Geſetzen ſolider Hausordnung in ſchroffem Gegenſatz ſich ſtellende Wirthſchaft geführt worden ſein [1]).

Ruſticocampius gibt eine Schilderung des Treibens jener Tage in folgenden, — dieſe Epiſode aus Schubert's Leben abſchließenden — Strofen [2]):

Die Sehnſucht zieht mit Allgewalt
Durch alle die Tage und Stunden,
Mein Schubert! wie biſt du doch ſo bald
Dem trauten Kreis entſchwunden.

---

[1]) Ein Vereinigungsort der Geſellſchaft, an welche ſich Sch. um dieſe Zeit enger angeſchloſſen hatte, war das noch beſtehende Extrazimmer zu ebener Erde in dem Gaſthaus zur „Ungariſchen Krone“ in der Himmelpfortgaſſe. Zu den Abendgäſten gehörten die Maler Schwind, Kupelwieſer, Schnorr und Teltſcher, die Dichter Senn und Bauernfeld, die Beamten J. Hüttenbrenner, Berindl und Bernhard Teltſcher; der Börſenrath Engelsberg, der (noch am Leben befindliche) Clavierſpieler Szalay u. a. m. — Schubert ſoll in jenem Kreis „der Kanevas“ geheißen haben, weil er, wenn ein Fremder eingeführt und der Geſellſchaft vorgeſtellt wurde, immer zuerſt ſeinen Nachbar zu fragen pflegte: „Kann er was?“ — Im Jahre 1827 erhielt der korpulente Franz den Spitznamen „Schwammerl“; Groß und Witteczek nannten ihn kurzweg „Bertl“.

[2]) In dem „Buch von uns Wienern in luſtigen gemüthlichen Reimlein von Rusticocampius“. Leipzig 1858.

Und war's nach dir ſo ſtumm und ſtill,
Wir mußten darin uns ſchicken,
Ein ewig junger Tonachill
Stehſt du vor unſern Blicken.

Geſegnet wer den Lorbeerkranz
Frühzeitig ſich erworben,
Und wer in Jugend und Ruhmesglanz
Ein Götterliebling geſtorben.

Doch früher haſt du gelebt — und nicht
Als Muſikgelehrter, als bleicher,
Voll war und rund der Böſewicht,
Ein behaglicher Oeſterreicher.

Mit Malern, Poeten und ſolchem Pack
Haſt gern dich herumgeſchlagen,
Wir trieben da viel Schabernak
In unſern grünen Tagen.

Ein Dritter noch war — an Gemüth ein Kind,
Doch that er Großes verkündigen
Als Künſtler — mein lieber Moriz Schwind,
Hiſtorienmaler in München.

Er iſt eine derbe Urnatur,
Wie aus tönendem Erz gegoſſen,
So war auch Schubert, — heiterer nur,
Das waren mir liebe Genoſſen.

Bald ſich ein Kranz von Freunden flicht,
Kunſt, jugendliches Vertrauen,
Humor verbanden ſie — fehlten auch nicht
Anmuthige Mädchen und Frauen.

Da flogen die Tage, die Stunden ſo ſchnell,
Da ſtoben des Geiſtes Funken,
Da rauſcht auch der ſchäumende Liederquell,
Den wir zuerſt getrunken.

Wer reitet ſo ſpät durch Nacht und Wind!
Es rauſchen der Töne Wogen;
Bald ach! iſt der Vater mit ſeinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen!

Was iſt Beifall der Welt, was Ruhm!
Und Zeitungs-Preiſen und Krönen,
Wir hatten das wahre Publicum
Der Guten und der Schönen.

Wie göttlich ein Genie im Keim,
Das in höchſt eigener Weiſe
Sich kräftig entwickelt, ſüß, geheim,
Im traut verwandten Kreiſe!

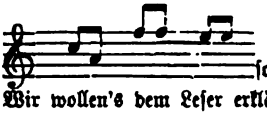
Stellt bei genialer Jugend ſich ein
Gott Amor mit ſeinen Waffen,
Da iſt viel holde Luſt, viel Pein,
Ein ewiges Gähren und Schaffen.

Real das war der Schubert auch,
Kein künſtlicher Textverdreher,
Doch freilich des Gedichtes Hauch
Erfaßt er als Sänger und Seher.

Der Rhythmus gewagt, die Harmonie
Bisweilen auch zerriſſen,
Doch ſprudelt ihm reich die Melodie,
Von der man jetzt nichts will wiſſen.

Oft ging's zum „Heurigen" zum Wein,
Gleich außerhalb des Thores
Stellt meiſt ſich auch Franz Lachner ein,
Cantores amant humores.

Und friſch nach Grinzing, Sievering
Mit andern muntren Geſellen,
Zizak gar mancher nach Hauſe ging,
Wir lachten im Mondſchein, im hellen.



ſo brach der Chorus aus,
Wir wollen's dem Leſer erklären,
Heißt: C. a. f. f. e. e. — Caffeehaus
Und nächtliches Punſch-Einkehren.

Nicht immer ging es ſo herrlich zu,
Nicht immer waren wir Praſſer!
So trug mir Schubert an das Du
Zuerſt mit Zuckerwaſſer.

Es fehlte an Wein und Geld zumal;
Bisweilen mit einer Melange
Hielten wir unſer Mittagsmahl,
Mit dieſem Wiener Pantſche.

Die Künſtler waren damals arm!
Wir hatten auch Holz nicht immer,
Doch waren wir jung und liebten warm
Im ungeheizten Zimmer.

Verliebt war Schubert; der Schülerin
Galt's, einer der jungen Comteſſen,
Doch gab er ſich einer — ganz Andern hin,
Um die — Andere zu vergeſſen.

Ideell, daß uns das Herz faſt brach.
So liebte auch Schwind, wir alle,
Den realen Schubert ahmten wir nach,
In dieſem vermiſchten Falle.

X.

(1822.)

Dem Wanderer, der, von der Stadt St. Pölten aus die ſüdliche Richtung längs dem Waſſer der „Traiſen" einſchlagend, den ſteiermärkiſchen Gebirgen zuſtrebt, zeigt ſich auf halbem Wege zwiſchen St. Pölten und dem drei Stunden davon entfernten alterthümlichen Wilhelmsburg zur linken Hand das Dorf Ochſenburg mit einem Luſtſchloß gleichen Namens, in anmuthiger Landſchaft gelegen. Das Schloß, der Staatsherrſchaft St. Pölten angehörend, war damals eine Beſitzung des dortigen Biſchofs Hofrath von Dankesreithner[1]), eines Verwandten der Schober'ſchen Familie. In dieſer Gegend, und zwar abwechſelnd zwiſchen Stadt und Land, verlebten die beiden Freunde Franz von Schober und Schubert die Herbſtmonate des Jahres 1821, als deren muſikaliſche Frucht die erſten zwei Acte einer von Schober gedichteten und von Schubert in Muſik geſetzten Oper zu voller Reife gediehen[2]).

---

[1]) Ihm ſind die „Harfnerlieder" (op. 12) gewidmet.

[2]) Laut Originalpartitur (im Beſitz des Wiener Muſikvereins) iſt der erſte Act am 20. September 1821, der zweite am 20. October desſelben Jahres begonnen, und der dritte Act am 27. Februar 1822 beendet worden.

„Alfonso und Estrella", das rasch geförderte Werk treuverbundener Freundeskraft, ist die erste der beiden großen Opern, welche Schubert vollendet hat. Das Textbuch wurde, wie Schober selbst sich jetzt darüber ausspricht[1]), in sehr glücklicher Jugendschwärmerei, aber auch in sehr großer Unschuld des Geistes und Herzens geschaffen. Schubert machte sich seinerseits mit gewohnter Energie an die Arbeit, und die geniale Hast, mit welcher der von Melodien überströmende Tonsetzer diese, bevor noch die ganze Dichtung vollendet war, über die fertig gewordenen Theile derselben ausgoß, mag für den Dichter wohl eine Augenweide der seltensten Art gewesen sein.

Ein Brief Schober's, datirt von Wien 2. November 1821, und an den in Linz weilenden Freund Josef Spaun gerichtet, enthält einige Andeutungen über sein und Schubert's Treiben in St. Pölten und auf Schloß Ochsenburg. Schubert erwähnt in einer auf demselben Briefblatt folgenden Nachschrift der Oper nur mit wenigen Worten. Beide Schreiben[2]), in welchen auch Wiener Verhältnisse berührt sind, werden hier unverkürzt wiedergegeben. Der Brief Schober's lautet:

„Theurer Freund!

„Schubert und ich sind nun von unserm halb Land- halb Stadt-Aufenthalt wieder zurückgekehrt und bringen die Erinnerung an ein schönes Monat mit. In Ochsenburg hatten

[1]) In einem an mich gerichteten Briefe.

[2]) Das Original der beiden Briefe besitzt Herr Heinrich Schubert in Wien, der die Gefälligkeit hatte, es mir zur Copirung mitzutheilen.

wir mit den wirklich ſchönen Gegenden, in St. Pölten mit Bällen und Concerten ſehr viel zu thun; dem ohngeachtet waren wir fleißig, beſonders Schubert, er hat faſt zwei Acte, ich bin am letzten. Ich hätte nur gewunſchen, Du wäreſt da geweſen und hätteſt die herrlichen Melodien entſtehen ſehen, es iſt wunderbar, wie reich und blühend er wieder Gedanken hingegoſſen hat. Unſer Zimmer in St. Pölten war beſonders lieb, die zwei Ehebetten, ein Sopha neben dem warmen Ofen, ein Fortepiano nahmen ſich ungemein häuslich und heimiſch aus. Abends referirten wir immer einander, was des Tages geſchehen, wir ließen uns dann Bier holen, rauchten unſere Pfeife und laſen dazu, oder Sofie und Nettel kamen herüber und es wurde geſungen. Schubertiaden waren ein paar beim Biſchof und eine bei dem Baron Mink, der mir recht lieb iſt, wobei eine Fürſtin, zwei Gräfinnen und drei Baroninnen zugegen, die alle auf's nobelſte entzückt waren. Jetzt ſind wir mit der Mutter hergekommen, in Heiligen-Eich wurde uns eine Tafel gegeben und der Himmel gab uns den erſten der herrlichen Tage zum Reiſegeſchenk, die uns bis heute, d. h. durch acht Tage beglückt haben. Nun iſt der Biſchof auch nachgekommen und St. Pölten iſt ſo nach Wien verſetzt. Es geht ihm und der Mutter gut. Sie ſind ungewöhnlich heiter und laſſen Dich ſehr grüßen. Daß wir Kuppeln [1]), der nachzukommen verſprochen hatte und nicht kam, ſehr hart entbehrten, kannſt Du Dir denken, — wie Dich; denn Euch zwei hätten wir beſonders gern zu Richtern über unſere Arbeit gemacht. Ueberhaupt iſt mir's wie einem, der in die Sonne

[1]) Der Maler Leopold Kupelwieſer.

geſehen hat und nun überall den fatalen ſchwarzen Fleck ſieht, ſo ſtörend iſt mir überall Dein Abgang. Die Krone[1]) fanden wir ganz verwüſtet. Derffel iſt nun ganz vom Whiſtteufel beſoffen, er hat zwei ſtabile Whiſttage bei ſich, ſpielt wie ſonſt bei Hugelmann[2]), Dornfeld, im Kaffeehauſe, folglich immer; auch Waldl iſt von demſelben Teufel beſeſſen wie Huber[3]), und beide werden noch durch ihre Vorſtadtmenagen entfernt. Gahy hat Alles mit Dir verloren, ich habe ihn eigentlich traurig gefunden, er weiß nicht, was er thun ſoll und ſieht in der Verzweiflung Spielen zu, ich werde ſuchen, ihm wieder etwas zu ſein. Kuppel iſt immer in Belvedere und copirt die Io, und kommt daher faſt gar nie, ſondern ſchläft bei Schnorr, der noch weiter in der Heugaſſe wohnt. Sein „Fauſt" iſt gekauft um 2500 fl. C. M. Geſtern ſind die Freiſchützen von Weber gegeben worden, haben aber nicht recht gefallen[4]). Sehr freut mich's, daß Max ſo wohl iſt. Goetz und ſeine Frau nehmen ſich allerliebſt aus und ſind ganz ſelig, neulich ſind ſie in trunkner Vergeſſenheit durch die Vorſtadt, Linie ꝛc. immer gerade fortgegangen, bis ſie ſich endlich, als der Hunger ſich ſpät genug meldete, in einer Gegend fanden, wo ſie mit Mühe Brod auftrieben. Ich empfehle mich allen. Glaube nicht, es werde immer wie

---

[1]) Das Gaſthaus zur „Ungariſchen Krone" in der Himmelpfortgaſſe, wo ſich die Schubertianer zu verſammeln pflegten.

[2]) Hugelmann, Hof-Rechnungs-Offizial in Wien.

[3]) Joſef Huber ein Freund Mayrhofers, welch Letzterer unter „Waldl" gemeint iſt. Dieſer Huber ſcheint derſelbe zu ſein, welcher ſpäter Generalconſul in Egypten geworden iſt. (Chezy „Erinnerungen" II. Band.)

[4]) Dürfte wohl ein Irrthum ſein.

jetzt gehen. Da ich an der Oper arbeite, glaube ich nichts anderes ſchreiben zu können. Wenn Ottenwald das Gedicht noch hat, das ich ihm einſt mit einem unſern Basrelief gab, ſo ſei ſo gut und ſchreibe mir's ab, aber ich bitte Dich bald. Max ſoll ſchreiben. Der Principal des Hosp hat fallirt. Hosp iſt alſo frei und muß nun zum Theater.

Dein Schober."

Dieſen Zeilen fügt Schubert bei:

„Lieber Freund!

„Dein Schreiben hat mich ſehr erfreut und ich wünſche Dir, daß Du fortwährend Behagen findeſt. — Nun aber muß ich Dir berichten, daß meine Dedicationen ihre Schuldigkeit gethan haben, nämlich der Patriarch [1]) hat 12 und der Frieß [2]) durch Verwenden des Vogl 20 Ducaten ſpringen laſſen, welches mir ſehr wohl thut.

Du mußt alſo ſo gut ſein, Deine Correſpondenz mit dem Patriarchen durch eine ihm und mir angemeſſene Dankſagung zu beſchließen. — Schober's Oper iſt ſchon bis zum dritten Act gediehen und ich wünſchte ſehr, daß Du bei ihrem Entſtehen mitſein könnteſt. Wir verſprechen uns ſehr viel davon. — Das Kärnthnerthor- und Wiedner-Theater ſind wirklich dem Barbaja verpachtet, und er übernimmt ſelbe am

---

[1]) Dem Patriarchen Ladislaus Pyrker widmete Schubert das op. 4 ſeiner Lieder („Wanderer", „Wanderers Nachtlied", „Morgenlied").

[2]) Moriz Graf Frieß, dem op. 2 („Gretchen am Spinnrad") dedicirt iſt.

December. Nun lebe recht wohl. Grüße mir alle Bekannte, insonders Deine Schweſter und Deine Brüder.

Dein Freund

Franz Schubert.

Schreibe recht bald an den Vater und an uns.

NB. Schicke mir Ottenwald's Wiegenlied [1]).“

Der Schober'ſche Operntext, „in Unſchuld des Herzens und Geiſtes geſchaffen“, leidet an einem in die Augen ſpringenden Gebrechen, deſſen ſpäter noch erwähnt werden wird; die Anlage des Drama aber und die im Ganzen wohlgeformten Verſe unterſcheiden ſich immerhin vortheilhaft von den übrigen Textbüchern, die Schubert für ſeine Opern benützt hat, und laſſen das Dichtertalent, wie dieſes ſich ſpäter entfaltete, nicht verkennen. Die Oper hat keinen geſprochenen Dialog, ſondern an deſſen Stelle durchweg Recitative.

Die Ouverture, welche übrigens, wie auf der Partitur zu leſen, erſt im December 1823 componirt wurde, iſt eines der beſten orcheſtralen Werke Schubert's, und erfreute ſich in Wien großen Beifalles [2]).

Die Handlung des Stückes faßt ſich in Folgendem zuſammen: Troila, König von Leon, von Mauregato des

[1]) Schubert hat dieſes Gedicht ſpäter in Muſik geſetzt.

[2]) Die Ouverture (als op. 69 im Clavierauszug erſchienen) wurde im Jahre 1823 als Einleitung zu dem Drama „Roſamunde“ von Helmina Chezy aufgeführt, und mußte, wie Herr J. Hüttenbrenner behauptet, zweimal wiederholt werden; im Operntheater fand ſie in Folge vergriffener Tempi eine kühle Aufnahme. Ein Motiv darin erinnert an das Scherzo der Beethoven'ſchen D-Moll-Sinfonie, die aber damals noch nicht bekannt war.

Thrones beraubt, hat ſich mit ſeinem Sohn Alfonſo in ein ſtilles Thal des Nachbarreiches zurückgezogen, wo er von der Bevölkerung ſeiner Weisheit und ſeines wohlthätigen Wirkens wegen hoch verehrt wird. — Eſtrella, Mauregato's Tochter, ſchickt ſich mit ihren Geſpielinnen zur Jagd an; da tritt Adolfo, der Feldherr ihres Vaters, eben ſiegreich aus der Schlacht zurückkehrend, vor ſie hin, und von Liebe zu ihr entbrannt fleht er um Erhörung, die ihm aber nicht gewährt wird. Erzürnt darüber droht Adolfo, ſich an der ſpröden Königstochter zu rächen. Mauregato erſcheint; die Siegestrophäen werden ihm übergeben, und er fordert den Feldherrn auf, ſich eine Gnade zu erbitten. Adolfo wirbt um die Hand der Tochter. Eſtrella beſchwört ihren Vater, ſie dieſem Manne, den ſie nicht lieben könne, nicht zu überantworten, und Mauregato, nach einem Mittel ſuchend, wie er die Tochter retten könne, erklärt, daß nach einem heiligen Spruch nur derjenige ſeine Tochter zum Traualtar führen dürfe, der die verloren gegangene Kette Eurichs wieder bringen werde. Adolfo, in ſeinen Hoffnungen abermals betrogen, gelobt ſich, den König für dieſen Treubruch dem Untergang zu weihen. Schluß des erſten Actes.

Im zweiten Act ſehen wir Eſtrella auf der Jagd von den Genoſſen getrennt und einen Ausweg ſuchend, in das Thal niederſteigen, wo Troila und Alfonſo wohnen. Alfonſo gewahrt Eſtrella's Geſtalt, die ihn an ein Traumbild erinnert, das er in der letzten Nacht gehabt, und von dem er ſeinem Vater (in einer Erzählung zu Anfang dieſes Actes) Kunde gegeben. Berauſcht von ihrem Anblick tritt er an ſie heran, und nach wechſelſeitigem Austauſch ihrer Gefühle finden ſich beider Herzen in glühender Liebe vereinigt. Als

Eſtrella zum Abſchied drängt, überreicht ihr Alfonſo als Erinnerungszeichen eine Kette, die ihm Troila als Pfand dafür, daß er ihn aus der düſtern Einſamkeit noch befreien werde, gegeben hat.

Mittlerweile verſammelt Adolfo die mit ihm Verſchworenen um ſich und nimmt ihnen das Gelöbniß ab, unter ſeiner Führung Maurogato's Reich zu ſtürzen. Dieſer ſendet Boten auf Boten, die ſein verloren gegangenes Kind aufſuchen und zurückführen ſollen; doch vergebens. Endlich erſcheint Eſtrella zur Freude ihres Vaters und der in dem Palaſte verſammelten Hofleute. Mauregato entdeckt an ihrer Bruſt das Geſchmeide, das er ſogleich als Eurich's Kette erkennt. Von Gewiſſensbiſſen gefoltert, dringt er in Eſtrella, daß ſie ihm bekennen möge, auf welche Weiſe ſie in den Beſitz des Kleinods gelangt ſei. Eſtrella erzählt ihm das eben im Thal erlebte Abenteuer und geſteht ihre Liebe zu dem Jüngling, deſſen Namen ihr aber unbekannt geblieben ſei. Da ſtürzt der Anführer der Leibwache in den Saal herein mit der Schreckensnachricht, daß in den Straßen Oviedos der Aufruhr tobe und Adolfo an der Spitze der Empörer gegen den Palaſt heranſtürme. Schon hört man von außen den Racheruf der Verſchwornen; Mauregato aber iſt entſchloſſen, den Kampf mit ihnen aufzunehmen; Eſtrella wird ihm zur Seite ſtehen. In Mitte allgemeinen Getümmels ſchließt der zweite Act.

Die Schrecken des nunmehr entbrannten Krieges dringen bis an die Grenzen des ſtillen Thales, Troila's und Alfonſo's Aufenthalt. Adolfo hat im Kampfgewühl Eſtrella von der Seite ihres Vaters geriſſen und ſchleppt ſie mit ſich. Abermals verſucht er es, ihre Liebe zu gewinnen, doch nicht

mit beſſerem Erfolg als vorher. Wuthentbrannt zieht er ſeinen Dolch und heißt ſie nun wählen zwiſchen Leben und Tod. Auf ihr Hülferufen erſcheint Alfonſo mit einigen Jagdgefährten und nimmt Adolfo gefangen. Eſtrella dankt ihrem Erretter, ringt aber ſofort die Hände nach ihrem Vater, deſſen Schickſal ihr unbekannt, und der vielleicht ſchon im Kampfe gefallen iſt. Alfonſo erfährt nun von ihr, daß ſie die Tochter des Königs von Leon ſei, und beſchließt, dieſem mit ſeinen Schaaren beizuſtehen. Auf ſeinen dreimaligen Hornruf erſcheinen die anderen Genoſſen, an deren Spitze er ſich nun ſtellt, um den Feind entgegenzutreten. Aufgeſchreckt durch den Waffenlärm kommt Troila herbei und Alfonſo gibt die Königstochter bis zu dem Ausgang des Kampfes in ſeinen Schutz. Der von Mauregato einſtens vertriebene Herrſcher gebietet ſeinen Gefühlen Schweigen und ſegnet den in den Kampf gegen die Empörer eilenden Sohn.

Mauregato, auf der Flucht dahereilend, ſieht plötzlich den entthronten Troila vor ſich, und ſeine Geſtalt für die eines Geiſtes haltend, fleht er ihn um Erbarmen an. Troila tritt ihm freundlich entgegen, und indem er ihm für ſein Verbrechen Verzeihung bietet, führt er ihm die Tochter zu.

In der Ferne ertönt ein kriegeriſcher Marſch. Alfonſo kehrt mit den Seinen als Sieger zurück und legt ſein Schwert zu Mauregato's Füßen; dieſer weiſt auf Troila, als den rechtmäßigen König hin. Adolfo erkennt denjenigen wieder, dem er einſtens gedient und für deſſen Herrſchaft er den Kampf gegen den Uſurpator aufgenommen hat. Troila tritt dem Sohn Alfonſo das Reich ab und Mauregato übergibt ihm ſeine Tochter. Die Landleute drängen in den alten König, er möge

ſie nicht verlaſſen, und er gewährt ihnen die Bitte. Ein allgemeiner Jubelchor bildet den Schluß der Oper.

Der erſte Act derſelben [1]) beginnt mit einer Introduction: Chor der Landleute, einem lyriſch-melodiſchen Geſang, aus welchem ſich Soloſtellen des Tenors (der Jüngling) und des Alt (ein Mädchen) herausheben. Dieſem folgt eine hübſche liedartig gehaltene Baß-Arie des Troila (Allegro Es-Moll $\frac{4}{4}$), ſodann Recitative, und auf dieſe abermals ein Chor der Landleute (G-Dur $\frac{2}{4}$) von Sologeſängen (Troila und Jüngling) durchwoben. Der Chorgeſang bewegt ſich durchaus im Rhythmus und Charakter eines Ländlers, wie deren in der Schubert'ſchen Tanzmuſik vorkommen, und nimmt ſich in der Oper wunderlich genug aus. Ein Duett zwiſchen Troila und Alfonſo (Andante D-Moll $\frac{4}{4}$) trägt den Charakter eines Liedes an ſich und iſt muſikaliſch unbedeutend; dagegen ragt die darauf folgende Tenorarie des Alfonſo — mit Clarinettſolo — (Larghetto B-Dur $\frac{4}{4}$) durch ſchönen (allerdings vorwiegend lyriſchen)

[1]) Die Original-Partitur (im Beſitz des Wiener Muſikvereins) iſt von Schubert metronomiſirt; er ließ davon eine Copie anfertigen, für welche (nach Aufzeichnungen bei J. Hüttenbrenner) die Verlagshandlung Diabelli von dem Ertrag der ihr in Commiſſion gegebenen Schubert'ſchen Compoſitionen 100 fl. in Abzug brachte. — Auf einem Zettel aus dem Jahre 1822 (in Händen J. Hüttenbrenners) finden ſich von Schubert's Hand folgende Zeilen: „Lieber Freund! Seien Sie ſo gut, und bringen Sie mir von der Oper (Alfonſo) einen Act nach dem andern heraus zum Corrigiren. Auch wünſche ich, daß Sie ſich um die bisherige Rechnung bei Diabelli bekümmerten, da ich Geld brauche.“ — Eine von Liſzt ſtark zuſammengeſtrichene Copie der Partitur beſitzt Herr J. Herbeck in Wien, das Autograf der Ouverture die Verlagshandlung Spina.

Ausdruck über die vorhergegangenen Muſikſtücke hervor. Ein Duett zwiſchen Alfonſo und Troila, im Beginn bedeutend, verliert ſich in ſeinem weiteren Verlaufe in banalen Phraſen. Der Jagdchor der Frauen (Allegro G-Dur $\frac{6}{8}$) iſt in üblicher Weiſe friſch gehalten, gewinnt aber erſt durch die mit ihm in Verbindung tretende ſchöne Arie Eſtrella's an Reiz und Bedeutung. Die darauf folgende Baßarie des Adolfo (Allegro Es-Moll $\frac{4}{4}$) imponirt anfänglich durch heroiſchen Anſtrich, verfällt aber ſpäter in das Liedartige, von dem ſie ſich nicht mehr loszuringen vermag. Das Duett zwiſchen Eſtrella und Adolfo (Andantino C-Dur $\frac{3}{4}$) iſt melodiös, und der ſich anſchließende Allegro-Satz in C-Moll bringt durch ſeinen leidenſchaftlichen Charakter eine wohlthuende Abwechslung in die lyriſche Einförmigkeit. Das Finale wird durch einen (muſikaliſch gewöhnlichen) Chor (der Krieger) eingeleitet, der dann in einen Chorgeſang gemiſchter Stimmen (das Volk) hinüberleitet. Es folgen kurze Recitative und Arien des Mauregato, Adolfo's und Eſtrella's; die muſikaliſche Action erweitert ſich zu einem lebhaften Enſemble mit Chor, an welches ſich ein intereſſantes Orcheſter-Zwiſchenſpiel anreiht. Die Muſik gewinnt hier entſchieden an dramatiſchem Ausdruck, der namentlich auch in den bald vereint, bald abwechſelnd wirkenden Chormaſſen der Krieger, die zur Schlacht, und der Frauen, die zur Jagd rufen, in prägnanter Weiſe zu Tage tritt.

Den zweiten Act leiten Recitative Troila's und Alfonſo's ein, von Harfe und Flöte begleitet. Die Romanze Troila's (Erzählung von dem Wolkenmädchen) erfüllt die Erwartungen nicht, welche man gerade an dieſes Muſikſtück zu knüpfen geneigt wäre, denn ſie erhebt ſich kaum über das

Niveau einer ſentimentalen, in gewöhnlichen Phraſen ſich bewegenden Cantilene; dagegen weht aus dem darauf folgenden Duett Alfonſo's und Eſtrella's (in G-Moll) echt Schubert'ſche Romantik. Man fühlt ſich plötzlich wie von Blüthenduft und Waldesrauſchen umfangen, und aus Melodie und Begleitung blickt uns wieder das lang vermißte, bedeutſame Antlitz des Meiſters entgegen.

Recitativſtellen Alfonſo's und Eſtrella's, eine Arie des Erſteren und eine Arie der Letzteren (Andantino A-Moll $\frac{4}{4}$), von welchen keine von hervorragendem Intereſſe, ſodann ein in trivialen Formen ſich abwickelndes Duett Beider, das erſt gegen den Schluß zu Schubert'ſche Klänge bringt, bilden die weiteren Muſikſtücke. Der nun folgende Doppelchor der Verſchwornen, in welchen eine Arie Adolfo's hineinverflochten iſt (Allegro agitato H-Moll $\frac{4}{4}$), erfreut durch ſtimmungsvolle Charakteriſtik in Geſang und inſtrumentaler Begleitung und zählt jedenfalls zu den (dünne geſäeten) dramatiſch geſtalteten und Schubert's würdigen Muſikſtücken der Oper. Eine Arie des Mauregato mit Chor (Allegro D-Moll $\frac{4}{4}$), ein Duett zwiſchen dieſem und Eſtrella (A-Moll $\frac{4}{4}$) und eine Arie der Eſtrella (Andantino A-Dur $\frac{4}{4}$) bewegen ſich wieder in gewöhnlichem Geleiſe und bieten keinerlei hervorragende Momente. Das Finale (Allegro A-Moll $\frac{4}{4}$) geſtaltet ſich auch hier zu einem großen Enſemble, an welchem Mauregato, Eſtrella, der Anführer der Leibwache, der Männer- und Weiberchor und von dieſen abgeſondert der außerhalb der Bühne befindliche Chor der Verſchwornen theilnimmt, deren wiederholter Ruf: „Rache" ſich wirkſam contraſtirend in das Klagegeſchrei der Weiber und den Kampfruf der Männer miſcht und der ganzen Scene, in welcher dem Componiſten endlich

wieder Gelegenheit zu dramatiſcher Entfaltung gegeben iſt, einen lebhaften Charakter verleiht.

Der dritte Act beginnt mit einer ziemlich umfangreichen [1]), muſikaliſch ſchön und bedeutſam geſtalteten Orcheſter-Introduction (Allegro D-Moll alla breve), deren leidenſchaftlich unruhiger Charakter auf die Schreckniſſe des in dem ruhigen Thal entbrannten Kampfes hinweiſt. Auf dieſe Einleitung folgt ein in recitativer Form gehaltener Wechſelgeſang des Jünglings und des Mädchens (Allegro G-Moll $\frac{4}{4}$), in welchem dieſe, von Bangen erfüllt, ſich gegenſeitig mittheilen, was ſie von dem Fluchtgetümmel geſchaut haben. Der Ruf vorübereilender Weiber: „Weh uns — fliehet!“ ſchließt dieſes Muſikſtück, welches durch Innigkeit und ſchönen, echt dramatiſchen Ausdruck eine hervorragende Stelle einnimmt. Auch das Duett (Nr. 3) zwiſchen Adolfo und Eſtrella (Allegro assai F-Moll $\frac{3}{4}$) iſt in großem Styl gehalten und dürfte auf der Bühne von bedeutender Wirkung ſein. Das darauf folgende Enſemble, ein Terzett zwiſchen Adolfo, Alfonſo und Eſtrella (Allegro D-Dur $\frac{4}{4}$), welchem ſich ſpäter vier Jäger beigeſellen, erregt im Beginn ſchöne Erwartungen, bewegt ſich aber gegen den Schluß zu in gewöhnlichen, an den damaligen italieniſchen Styl gemahnenden Formen. Nun folgt eine Reihe durchweg ſchöner, bedeutender Recitative Alfonſo's und Eſtrella's, und auf dieſe ein kräftig gehaltenes Duett beider (Allegro molto C-Dur $\frac{4}{4}$), das durch die geſungenen Textworte einen heroiſchen Charakter erhält, von der Stelle an aber, wo die Stimmen ſich zum Zwiegeſang vereinigen, ebenfalls wieder dem unverkennbaren Zug der ita-

[1]) Das Muſikſtück füllt in der Partitur 26 Seiten aus.

lieniſchen Cantilene verfällt. Ein Duett der eben Genannten (Allegro assai A-Moll $\frac{4}{4}$), in welches der Chor der fliehenden Krieger eingreift, iſt gut gearbeitet und von lebhaftem anregendem Ausdruck. Der darauf folgende Doppelchor[1]) (Allegro Es-Dur $\frac{6}{8}$) von Hornſignalen, die aus zwei Orcheſtern abwechſelnd ertönen, eingeleitet und unterbrochen, bewegt ſich in leicht rhythmiſirten, melodiſch geradezu an's Triviale ſtreifenden Formen, und vermag auch ſpäter nicht, wo der allgemeine Chor der Krieger und Jäger dem Ganzen eine breitere Geſtaltung gibt, muſikaliſche Bedeutung zu gewinnen. Um ſo erfreulicher wirken wieder die Recitative Troila's, Alfonſo's und Eſtrella's (Allegro Es-Dur $\frac{4}{4}$). Auch das ſich anreihende Enſemble (die Vorigen, Krieger und Jäger Moderato F-Dur $\frac{4}{4}$) iſt dramatiſch effectvoll gearbeitet, wird aber überragt von der unmittelbar darauf folgenden Scene, in welcher der fliehende Mauregato plötzlich des Troila anſichtig wird, und dieſen für den Geiſt des durch ihn von dem Thron verſtoßenen Königs hält. Die vorhergehende Arie des wild und verzweifelnd ſich geberdenden Mauregato (Allegro agitato G-Moll $\frac{4}{4}$) und die nun folgende Begegnung mit Troila ſind in großartig dramatiſchem Styl gehalten und würden bei der Darſtellung auf der Bühne zweifellos einen ergreifenden Eindruck hervorbringen. Auch das Duett zwiſchen Troila und Mauregato geſtaltet ſich durch Adel, Schönheit und Originalität der Behandlung zu einem der hervorragendſten Muſikſtücke der Oper. Die melodiſche Führung der beiden Stimmen, da

[1]) Der zweite Chor ſtürmt hülfebringend auf die Bühne, nachdem ihn die Krieger Alfonſo's wiederholt gerufen.

wo sie am Schluß zusammengehen, läßt freilich wieder italienischen Einfluß durchblicken. Letzteres gilt auch von dem übrigens ganz hübschen und theatralisch wirksamen Terzett (B-Dur $\frac{4}{4}$) zwischen Troila, Mauregato und Estrella.

Das Finale wird durch einen Marsch (für Harmoniemusik) eingeleitet, welchem sich ein frischer, aber nicht bedeutender Chor der Jäger und Krieger (B-Dur $\frac{4}{4}$) anschließt. Folgen nun Recitative Alfonso's und Mauregato's, sodann ein Ensemble (Allegro B-Dur $\frac{4}{4}$), an welchem alle Hauptpersonen des Stückes, und nebst dem Chor der Krieger auch jener der Landleute theilnehmen, deren charakteristischer Gesang an Troila die Bitte enthält, daß er nun fortan bei ihnen verweilen möge. Einzelne Stellen in dem eben erwähnten Ensemble, insbesondere das Andante (A-Dur $\frac{4}{4}$), in welchem Mauregato und Troila sich dem Liebespaar (Estrella und Alfonso) zuwenden, seinen Bund segnend und demselben das Reich überlassend, zeichnen sich durch Schönheit und Adel der Empfindung aus. Der allgemeine Chor, der im Allegro $\frac{4}{4}$-Tact und der hellen E-Dur-Tonart geräuschvoll die ganze Oper schließt, erhebt sich nicht über das Niveau eines gewöhnlichen Theaterfinale.

Die über den Werth und Charakter der einzelnen Theile der Oper hier gegebenen Andeutungen lassen zur Genüge erkennen, daß es in diesem ersten größeren Bühnenwerk Schuber't's keineswegs an Musikstücken fehlt, die, als des Meisters würdig, mit Freude begrüßt werden dürfen. Einzelne Arien, Duette und Chöre, das Finale des ersten Actes, die sämmtlichen Recitativstellen und die Orchestersätze zeichnen sich durch Schönheit, charakteristischen Ausdruck und dramatisches Leben

aus, und die Thatsache, daß der letzte Act im Ganzen genommen der musikalisch bedeutendste ist, kann dem Totaleffect der Oper nur bestens zu Statten kommen. Andererseits leidet aber das Werk an bedenklichen Gebrechen, welche, abgesehen von musikalisch unbedeutenden Gesangsstücken, ganz hauptsächlich in der das Gedicht durchziehenden und fast fortan festgehaltenen lyrischen Stimmung und der zum Theil dadurch herbeigeführten Reihenfolge der einzelnen Musikstücke gelegen sind. Dem Schober'schen Operntext fehlt der große dramatische Zug, woran übrigens weniger der Inhalt der Handlung als die dichterische Verarbeitung derselben Schuld trägt. Der lyrischen Ergüsse ist da kein Ende, und es darf nicht Wunder nehmen, wenn der, beiläufig bemerkt, von der Opernmusik Rossini's unverkennbar beeinflußte Tondichter, wo ihn die Situation im Stück nicht zu energischem, dramatischem Ausdruck auffordert, sich damit begnügt, das Füllhorn seiner Melodien über die breiten lyrischen Flächen des Textes auszuschütten und dem leichten Spiel seiner Muse mit einer gewissen Behaglichkeit vollen Spielraum zu gewähren. Die Gelegenheit zu dramatisch bedeutender Gestaltung ließ er sich, sobald sie ihm von dem Dichter geboten war, nicht entgehen, und wenn auch „Alfonso und Estrella" den heutigen Anforderungen an theatralische Darstellungen kaum entsprechen dürfte, darüber kann kein Zweifel sein, daß Schubert in einigen Scenen eben dieser Oper ein überraschendes Geschick auch in Bewältigung der großen Formen des musikalischen Drama an den Tag legte.

„Alfonso und Estrella" wurde, wie noch mitgetheilt werden wird, nur einmal (im Jahre 1854) auf der Bühne dargestellt, und es scheinen bei diesem Anlaß die eben berühr-

ten Mängel über das Schickſal der Oper entſchieden zu haben. Dreißig Jahre früher, als Schubert und ſeine Freunde bemüht waren, der Oper auf irgend einer größeren Bühne Eingang zu verſchaffen, möchte es ihr bei der damals herrſchenden Geſchmacksrichtung an Lebensfähigkeit für längere Zeit nicht gefehlt haben.

Abgeſehen von ſeinem muſikaliſchen Gehalt bietet dieſes Werk noch ein allerdings mehr äußerliches Intereſſe dadurch, daß es (nach einer Mittheilung A. Schindler's) [1]) den Componiſten desſelben mit einem anderen großen Meiſter in eine, im Beginn allerdings nicht erfreuliche Berührung brachte und die Veranlaſſung zu einer Discuſſion zwiſchen beiden wurde, welche charakteriſtiſch genug iſt, um hier nicht mit Stillſchweigen übergangen zu werden.

Carl Maria von Weber war im October 1823 nach Wien gekommen, um die Aufführung ſeiner für das Hofoperntheater daſelbſt geſchriebenen Oper „Euryanthe" perſönlich zu leiten. Dieſe wurde am 25. October zum erſten Mal gegeben, hatte aber aus Gründen, die hier keiner weiteren Erörterung bedürfen, bei weitem nicht jenen anhaltenden Erfolg, welcher dem „Freiſchütz" zu Theil geworden war [2]).

[1]) Anton Schindler, der bekannte Freund Beethoven's, geb. zu Mädel in Mähren, geſt. als Muſikdirector zu Bokenheim bei Frankfurt a. M. im Jänner 1864.

[2]) Die Oper wurde die erſten drei Male (25., 27. u. 29. October) unter Weber's Leitung gegeben, der vierten Vorſtellung, die Capellmeiſter Kreuzer dirigirte, wohnte der Componiſt in einem Logenwirkel bei. Der Erfolg der erſten Aufführungen war ein glänzender. Frl. Henriette Sonntag ſang die Partie der Euryanthe, Frau Grünbaum jene der Eglantine; Forti gab den Lyſiart, die beiden andern Haupt-

Schubert hatte der Aufführung ebenfalls beigewohnt und ſein Urtheil über das neue Werk wurde für viele Muſikfreunde maßgebend. Er äußerte vor Zeugen, daß Weber's Euryanthe zwar viele harmoniſche Schönheiten, aber keine einzige originelle Melodie enthalte, dieſer überhaupt entbehre, was er Webern in der Partitur nachzuweiſen bereit ſei [1].

rollen waren durch Heitzinger und Seipelt beſetzt. Weber wurde am erſten Abend ſtürmiſch gerufen, fuhr nach der Vorſtellung in die „Lublamshöhle", wo 27 Dichter und Künſtler verſammelt waren und ſeiner ein feſtlicher Empfang harrte. Tags darauf kam Moſel und andere Muſikfreunde, um ihn zu beglückwünſchen u. ſ. w. (ſ. Weber's Briefe an ſeine Frau). „Euryanthe" wurde damals beiläufig noch ſechs Male gegeben, ſpäter unter Duports Adminiſtration (wo die Schröder-Devrient die Titelrolle ſang) und unter jener des Grafen Gallenberg wieder aufgenommen. Der Enthuſiasmus war aber bald erkaltet, und Helmine Chezy, die Verfaſſerin des Textes, erklärte ſelbſt, daß der Erfolg den geſpannten Erwartungen nicht entſprochen habe. Eine Fraction der „Lublamshöhle" gab dem Text die Schuld; Caſtelli meinte, die Oper ſei um 50 Jahre zu früh gekommen, andere ſchoben wieder alle Schuld auf die Beſetzung u. ſ. w., kurz, der anfängliche Triumph verwandelte ſich alsbald in eine Niederlage. Auf andern deutſchen Bühnen (in Berlin, Weimar und Dresden) errang die Oper ſchon damals großen Erfolg, desgleichen in London im Jahre 1831, wo ebenfalls Mina Schröder und Heitzinger ſangen. — Daß Weber ſich mit der Partitur zu Beethoven begeben und dieſen erſucht habe, Aenderungen darin nach Gutdünken vorzunehmen, wie A. Schindler behauptet, wird als mit Weber's Denkweiſe ganz unvereinbar und durch nichts beglaubigt, auf das entſchiedenſte in Abrede geſtellt (ſ. „Neue Zeitſchrift für Muſik" Bd. 13, Nr. 48).

[1]) „Jetzt haben Sie nun", ſchrieb Hofrath Friedrich v. Rochlitz am 4. October 1823 an Herrn Tobias Haslinger in Wien", jetzt haben Sie nun meinen lieben Maria v. Weber mit ſeiner Euryanthe in Wien. Er hat einen großen Feind zu beſiegen und das iſt er ſelbſt in ſeinem

Da man ihm hierauf entgegnete, Weber habe theilweise seinen Styl verändern müssen, weil die musikalische Kunst neue Bahnen einzuschlagen beginne und von nun an durch schwere Massen gewirkt werden müsse, meinte Schubert: „Wozu denn schwere Massen! Der Freischütz war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit; in der Euryanthe aber ist wenig Gemüthlichkeit zu finden [1])". Als dieses Urtheil dem Componisten zu Ohren kam, soll er gesagt haben: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurtheilt."

Dieser vorlaute Ausspruch machte die Runde in Wiener Musikkreisen, und Schubert, der damals, obgleich erst 27 Jahre alt, nahezu ein Dutzend Opern, mehrere Sinfonien und ein Paar hundert Lieder geschrieben hatte, nahm, verletzt durch obige Worte, die Partitur von „Alfonso und Estrella" unter den Arm und begab sich damit zu Weber, um diesem zu zeigen, daß er mit gleichen Waffen gegen ihn kämpfen wolle.

Nachdem Carl Maria die Partitur durchgegangen, kam er auf Schubert's Urtheil über seine (Webers) Oper zu sprechen, und da dieser bei seiner Meinung verblieb, ent-

---

Freischütz. Doch zweifle ich nicht, es wird ihm auch diesmal glücken. Er verdient es wahrlich." — Dann aber am 22. December 1823: „Das Schicksal, das unsers Weber's „Euryanthe" und wahrscheinlich unverdient in Wien erfahren hat, gereicht Ihrem Publicum keineswegs zur Ehre, und da man diesem von Alters her, und ehedem mit vollem Grund ein so feinsinniges Urtheil in musikalischen Angelegenheiten zutraut, so thut jenes Schicksal dem Weber überall großen Schaden, was mich wahrhaft schmerzt um seiner selbst, um Weber's, um Ihret, ja selbst um Ihres Publicums willen.

[1]) Denkwürdigkeiten von Helmine Chézy, II. Bd., S. 259.

gegnete ihm der etwas gereizte Componiſt: „Ich aber ſage Ihnen, daß man die erſten Hunde und die erſten Opern ertränkt"; eine Sentenz, welche darauf hindeutet, daß Weber der Meinung geweſen iſt, „Alfonſo und Eſtrella" ſei Schuberts Erſtlingswerk dieſer Gattung.

Ungeachtet dieſes Conflictes trennten ſich die beiden wackeren Männer nicht als Feinde, und Weber hat ſein hartes Urtheil ſtillſchweigend damit zurückgenommen, daß er ſpäter die von Salieri und Hofrath Moſel ſehr günſtig beurtheilte Schubert'ſche Oper auf des Letzteren Empfehlung im Hoftheater in Dresden zur Aufführung bringen wollte und ſeine perſönliche Theilnahme an dem Werk in einem Briefe freundlich zu erkennen gab [1]).

Einer mündlichen Mittheilung J. Hüttenbrenner's zufolge iſt das Textbuch durch Wilhelmine Schröder an C. M. v. Weber in Dresden überſendet worden; die Partitur (wohl nur eine Abſchrift des Originals) ſchickte Schubert der Sängerin Anna Milder zu, welche die Oper in Berlin zur Aufführung bringen wollte, von dieſem Vorhaben aber wieder abſtand. Der hier folgende, wörtlich aufgenommene Brief der Milder (adreſſirt an Hrn. Franz Sch. in der Roſſau

[1]) Dieſer Brief war nach einer Mittheilung des Herrn Joſef Hüttenbrenner an eben denſelben gerichtet, und ſpäter in die Hände des Herrn v. Schober gelangt. Letzterer erklärte mir aber, daß er dieſes Schreiben niemals beſeſſen habe. Dasſelbe ſoll umfangreich und zur Beurtheilung des Verhältniſſes zwiſchen Weber und Schubert von großem Intereſſe ſein. — Es ſteht zu erwarten, daß in der von Max v. Weber herausgegebenen Biografie ſeines Vaters Carl Maria v. Weber über deſſen Verhältniß zu Schubert nähere Aufſchlüſſe gegeben werden.

im Schulhaus) gibt darüber näheren Aufſchluß [1]). Derſelbe lautet:

Berlin, den 8. März 1825.

„Mein verehrteſter Herr Schubert!

„Ich eile Ihnen zu melden, daß ich Ihre Oper Alfonſo und Eſtrella ſowie auch den zweiten Geſang der Zulaika (sic) mit unendlichem Vergnügen erhalten habe. Herzlich danke ich Ihnen für ihre Bereitwilligkeit. Zulaika's zweiter Geſang iſt himmliſch und bringt mich jedesmal zu Thränen. Es iſt unbeſchreiblich; allen möglichen Zauber und Sehnſucht haben Sie da hineingebracht, ſowie im erſten Geſang der Zu. und im Geheimniß. Zu bedauern dabei iſt nur, daß man alle dieſe unendlichen Schönheiten nicht dem Publicum vorſingen kann, indem die Menge leider nur Ohrenſchmaus haben will. Sollte vielleicht der Nachtſchmetterling nicht paſſend ſein, eine für die Singſtimme brillantere Muſik zu machen, ſo würde ich bitten, daß Sie ſtatt dem ein anderes Gedicht wählen möchten, und wo möglich von Goethe, welches ſich in verſchiedenen Zeitmaßen ſingen ließe, damit man mehrere Empfindungen darſtellen kann. Wie zum Beiſpiel in Goethe's Gedichten zu finden. Verſchiedene Empfindungen an einem Platz [2]) oder ein ähnliches, welches ich Ihnen überlaſſe, damit das Ende davon brillant ſein könne.

„So viele Lieder, die Sie mir dediciren wollen, kann mir nur höchſt erfreulich und ſchmeichelhaft ſein. Den 1. Juni reiſe ich von hier ab, könnte ich dann für meine Reiſen und

[1]) Das Original des Briefes iſt in meinem Beſitz.

[2]) Ueberſchrift eines Goethe'ſchen Gedichtes.

Concerte ein ſolches gewünſchtes Lied von Ihnen erhalten, ſo würde es mich unbeſchreiblich glücklich machen, nämlich daß Sie einige paſſende Paſſagen und Verzierungen anbringen.

„Was „Alfonſo und Eſtrella“ Ihre Oper anbelangt, ſo iſt es mir unendlich leid, bemerken zu müſſen, daß das Buch hievon dem hieſigen Geſchmack nicht entſpricht, man iſt hier die große hochtragiſche Oper gewöhnt oder die franzöſiſch-komiſche Oper. Nach dieſem Ihnen hier beſchriebenen Geſchmack werden Sie ſelbſt einſehen, daß Alfonſo und Eſtrella durchaus kein Glück hier machen würde.

„Sollte ich die Freude haben, in einer Ihrer Opern darſtellen zu können, ſo müßte es wohl für meine Individualität berechnet ſein, z. B. die Rolle einer Königin, Mutter oder Bäuerin. Ich würde daher rathen, etwas Neues zu machen und wo möglich in einem Act, und zwar ein orientaliſches Sujet, wo der Sopran die Hauptperſon; dies müßte Ihnen ganz vorzüglich gerathen, ſo wie ich aus Goethe's Divan erſehe. Auf drei Perſonen und Chor könnten Sie für hier der guten Aufführung gewiß ſein, nämlich ein Sopran, ein Tenor, ein Baß. Sollten Sie ein ſolches Sujet finden, ſo erſuche ich, es mir mitzutheilen, um uns näher zu verſtändigen. Alsdann würde ich alles anwenden, daß wir die Sache in die Scene bringen. Laſſen Sie mich gefälligſt wiſſen, was mit Ihrer Oper Alfonſo geſchehen ſoll.

„An meinen Freund und Lehrer Vogl bitte ich alle herzlichen Grüße zu entrichten; es thut mir unendlich leid, daß er ſo leidend iſt; mir geht es nicht viel beſſer. Sagen Sie ihm, daß ich dieſes Jahr nach Wiesbaden muß. Es würde mich unendlich glücklich machen, einige Zeilen von ihm zu erhalten.

„An Fr. v. Lascny [1]) bitte ich meine innigen Grüße zu bestellen. Dieser liebenswürdigen und kunstverständigen Frau wünschte ich wohl Ihre Lieder zu singen.

„Ihrem geneigten Wohlwollen empfiehlt sich bestens
Ihre
ergebenste
Anna Milder."

Im September 1827 begab sich Schubert — wie später erwähnt werden wird — auf ein Paar Wochen nach Gratz, wo er sein Absteigquartier in dem Hause des Advocaten Dr. Carl Pachler nahm. Nach Wien zurückgekehrt, schickte er im October an diesen das Textbuch der Oper „Alfonso" ein, welch' letztere nunmehr bis zu Anfang des Jahres 1843 bei Dr. Pachler in Aufbewahrung blieb. Schubert ließ die Partitur ohne Zweifel zum Zweck der Aufführung in Gratz zurück, und es fehlte in der That nicht an Versuchen, das Werk auf der Bühne darzustellen. Bei den Proben erklärte aber der damalige Orchesterdirector Hyfel, es sei technisch unmöglich zu spielen, was Schubert verlange. Die Schwierigkeiten der Partitur erschienen dem damaligen Gratzer Orchester geradezu unüberwindlich. Auch mit „Fierrabras" (comp. 1823) soll ein Versuch gemacht worden sein, der aber aus demselben Grund erfolglos blieb [2]).

---

[1]) Lascny, geb. Buchwieser, welcher das divertissement hongrois dedicirt ist. — Herr Lascny war ungarischer Güterbesitzer, seine Frau eine ausgezeichnete Sängerin. Schubert und mehrere seiner Freunde waren daselbst öfter zu Besuch.

[2]) Dr. Faust Pachler, welchem ich obige Mittheilungen verdanke, bemerkt, daß sein Vater, als Alterego des Theaterdirectors Stöger, die

Im Jahre 1842 ſcheint einige Ausſicht für die Darſtellung der Oper „Alfonſo" in Wien vorhanden geweſen zu ſein. Darauf läßt wenigſtens der folgende Brief Ferdinand Schubert's ſchließen, wenn man nicht etwa dem Gedanken Raum geben will, daß der Schreiber desſelben die Hoffnung einer bevorſtehenden Aufführung als Motiv der Zurückforderung der Partitur vorſchützte [1]).

Das Schreiben, datirt vom 26. Juni 1842 und an Dr. Pachler in Gratz adreſſirt, lautet:

„Ich habe durch meine Wiener Freunde mit großer Freude in Erfahrung gebracht, daß das Original der Oper „Alfonſo und Eſtrella", eine Compoſition meines ſeligen Bruders Franz, ſich, ſorgfältig verwahrt, in ihren Händen befinde. Ich bin deshalb ſo frei, Euer Hochwohlgeboren freundlichſt zu erſuchen, mir dieſe Partitur gefälligſt einſenden zu wollen, da ich Hoffnung habe, dieſe Oper nächſten Winter im k. k. Hofoperntheater zur Aufführung zu bringen."

Im Jänner 1843 gelangte die Oper wieder in den Beſitz Ferd. Schubert's [2]). Eine Aufführung derſelben in

---

Aufführung gewiß durchgeſetzt hätte, wenn dies überhaupt möglich geweſen wäre. Er erinnert ſich an eine oder zwei Orcheſterproben im Gratzer Theater, vermuthet aber, daß die erſte der durchprobirten Opern „Fierrabras" war.

[1]) Ich kann mich nicht entſinnen, daß je von einer Darſtellung der Oper „Alfonſo" in Wien die Rede geweſen wäre.

[2]) Hofrath v. Witteczek in Wien ermächtigte in einem Brief vom 14. Sept. 1842 den Profeſſor Dr. Franz Schreiner in Graz, das Manuſcript zu übernehmen, nachdem er Dr. Pachler's Bedenken über die Echtheit desſelben behoben hatte. Unter dem 30. October beſtätigte Schreiner die Uebernahme der Partitur und unter dem 19. Jänner

Wien hat nicht ſtattgefunden. Als aber im Jahr 1847 Dr. Franz Liſzt ſeinen Aufenthalt in Weimar nahm, ſprach er gegen den Verfaſſer des Textes Franz v. Schober (damals Legationsrath daſelbſt) den Wunſch aus, eine Oper Schuberts auf dem dortigen Hoftheater zur Aufführung zu bringen. Schober bezeichnete ihm „Alfonſo und Eſtrella“ als die einzige ganz fertige, noch nirgends aufgeführte [1]), und machte ſich anheiſchig, ſogleich an Ferdinand Schubert zu ſchreiben, damit dieſer die Partitur der Hofopernintendanz überſende.

Nach Verlauf von zwei Monaten erhielt er von dieſem den folgenden, vom 3. März 1848 datirten Brief [2]):

„Hochgeehrter, Edler Herr Legationsrath!

„Es freut mich ungemein, daß Herr Hofcapellmeiſter Dr. Liſzt auch der Opern meines ſeligen Bruders gedenkt, und dies um ſo mehr, als ich weiß, daß Dr. Liſzt nur aus Begeiſterung für dieſe Compoſitionen deren Vorführung beim Publicum zu erzielen ſucht.

„Nun iſt es mir höchſt unlieb, diesmal Ihrem Wunſche nicht augenblicklich willfahren zu können, da ich wegen der Opern des Verblichenen ſowie wegen einiger anderer Werke

---

1843 Ferdinand Schubert den Empfang derſelben. — Die Original-Partitur fand ich im Jahre 1861 im Beſitz des Herrn Alexander Thayer (aus Boſton) vor, der ſie von der Familie des Ferdinand Schubert überkommen hatte. Dieſelbe iſt gegenwärtig Eigenthum des Wiener Muſikvereins.

[1]) Darin irrte Herr v. Schober, da an ein halbes Dutzend Opern fertig und nicht aufgeführt war.

[2]) Eine Abſchrift desſelben theilte mir Herr v. Schober mit.

desſelben bereits mit Breitkopf und Härtel in Unterhandlungen ſtehe. Daß die Oper „Alfonſo und Eſtrella" ſo lange gelegen, ohne auf eine Bühne gekommen zu ſein und deshalb geeignet ſei, das Unternehmen mißtrauiſch auf den geiſtigen Werth dieſes Werkes zu machen, dürfte wohl nicht zu beſorgen ſein, da daran größtentheils der Umſtand Schuld iſt, daß ein Verehrer Schubert's in Gratz nach dem Tode des Compoſiteurs dieſe Oper aus Gewiſſenhaftigkeit ſo ſorgfältig in einer Caſſetruhe aufbewahrte, daß er ſie erſt nach 14 Jahren wiederfand [1]).

„Uebrigens iſt es auch nicht mehr möglich, dieſelbe während Dr. Liſzt's Aufenthalt in Weimar dort noch einzuſtudiren, da ſie noch nicht herausgeſchrieben iſt und die kurze Zeit es nicht mehr geſtattet. Sobald ich jedoch mit Leipzig in Ordnung bin, werde ich Euer Edlen davon ungeſäumt in Kenntniß ſetzen, damit Sie die weiteren Verfügungen treffen können.

„Es freut uns alle außerordentlich, daß Euer Edlen noch immer ein wahrer Freund unſers Bruders Franz ſind, und noch eifrig mitzuwirken bemüht ſind, dem Verblichenen im Tod noch eine Ehrenſäule errichten zu wollen. Nehmen Sie die Verſicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung und haben Sie die Güte, dem Herrn Capellmeiſter Dr. Liſzt

---

[1]) Das iſt wohl eine Entſtellung des wahren Sachverhaltes. Schubert hatte die Original-Partitur, von welcher eine Abſchrift auch nach Berlin geſendet worden war, ſeinem Freund Dr. Pachler zur weitern Dispoſition überlaſſen, und dieſer wollte ſie auch in Gratz zur Aufführung bringen. Von einem Wiederfinden konnte da nicht die Rede ſein.

meinen tiefſten Reſpect zu vermelden, und insbeſondere meinen Dank zu überbringen für die edle Begeiſterung, welche derſelbe ſo rührig zur Verewigung meines ſeligen Bruders Franz zum Opfer bringt.

„Euer Edlen ergebenſter Diener

Ferdinand Schubert."

Auf dieſen Brief erging von Seite des Herrn v. Schober unter dem 18. März 1848 ein dringlicher gehaltenes Schreiben[1]) an den Beſitzer der Partitur ab, und einige Tage darauf langte dieſe, an Dr. Liſzt abreſſirt, in Weimar an[2]). Die Aufführung verzögerte ſich aber bis zum Jahre 1854, in welchem die Oper und zwar am 24. Juni als Feſtvorſtellung und zugleich als Schluß der Theaterſaiſon zur Geburtstagsfeier des Großherzogs[3]) unter Liſzt's Direction in Weimar zum erſten Mal gegeben wurde. Das Werk war gut einſtudirt und unter den Mitwirkenden[4]) erfreuten ſich beſonders die Darſteller des Troila und der Eſtrella

[1]) Eine Abſchrift dieſes Briefes wurde mir von Herrn v. Schober mitgetheilt.

[2]) In der „Skizze" S. 133 Anmerkung findet ſich folgende Bemerkung: „Die Partitur von „Alfonſo und Eſtrella" befindet ſich im Beſitze des Verfaſſers des Textbuches, Franz Schober, welcher trotz wiederholter Aufforderung des Ferdinand Schubert nicht zu bewegen war, ſie letzterem wieder zurückzuſtellen." Dieſe auf einer ganz irrigen Mittheilung beruhende Angabe wurde in den Leipziger „Signalen" (Nr. I. 1862) berichtigt.

[3]) Aus dieſem Grunde wurde auch an Stelle der Schubert'ſchen Ouverture eine „Jubelouverture" von Rubinſtein aufgeführt.

[4]) Die Darſtellenden waren: Milde (Troila), Liebert (Alfonſo), Mayrhofer (Adolfo), Höfer (Mauregato), Frau Milde (Eſtrella).

anerkennenden Beifalls; auch das Orchester und der Chor thaten ihre Schuldigkeit, dennoch war der Erfolg der Oper kein durchgreifender [1]) Weitere Versuche von Aufführungen

[1]) In der neuen Zeitschrift für Musik sprach sich der Recensent Gottwald über das Schubert'sche Opern-Drama in folgender Weise aus: „Der Aufführung dieser Oper unseres größten Liedercomponisten sah ich mit dem wärmsten Interesse entgegen, da vorzugsweise Er in seinen hochpoetischen Tondichtungen für jede Gemüthsstimmung, ebenso für jeden Grad der Leidenschaft den richtigen Ton, und zwar in einer Weise wiederzugeben vermochte, die uns heute noch mit magischer Kraft in den Zaubergeist seiner Fantasie zieht. Nach vielen seiner außerordentlichen, oft so dramatisch bearbeiteten Lieder war man berechtigt, von Schubert auf dem Gebiete der Oper das Bedeutendste zu erwarten. Leider aber vereinigte sich in dieser Oper der poetische, tiefinnerliche Liedercomponist mit einem vollkommen prosaischen Dichter: dies der Grund, wenn Schubert's Oper für die Folge keine Lebensfähigkeit haben kann. Der äußerst magere Stoff der Handlung, der jeden Interesses bar, weder spannende Situationen, noch wirklich dramatische Effecte erlaubt, muß auf den Zuhörer ebenso erlahmend und abschwächend einwirken, als die über alle Gebühr ausgedehnten und festgehaltenen subjectiven Stimmungen und lyrischen Ergüsse. Diese letztern bilden so eigentlich das Element dieser Oper (die man nicht mit Unrecht als Liederoper bezeichnen dürfte —), daher Schubert fast durchgehends zum Reinmelodischen, das oft über die einfachste Liedform mit musikalischen Phrasen von 2 zu 2, 4 zu 4 Tacten nicht hinauskommt, immer wieder gedrängt werden mußte. Die unausbleibliche Folge ist die im Drama sich wohl am meisten rächende Monotonie, die selbst Schubert mit seinem Melodienreichthum nicht zu bannen vermochte. Dies muß um so mehr beklagt werden, als der Componist, wo ihm nur irgend ein Anhaltspunct möglich gewesen, z. B. am Schluß des ersten Actes; beim ersten Zusammentreffen Estrella's mit Alfonso — mit nebenbei gesagt recht interessanter Instrumentation —; im Verschwörungschor, am Schluß des zweiten Actes; ferner im dritten Act in der Scene

haben in der Folgezeit weder dort noch anderswo ſtattgefunden.

Von größeren Compoſitionen gehören dieſem Jahr noch an:

Eine Sinfonie für Orcheſter in H-Moll, welche Schubert zum Dank für das ihm von dem Gratzer Muſikverein ausgeſtellte Diplom eines Ehrenmitgliedes desſelben dem Vorſtand der Geſellſchaft, Anſelm Hüttenbrenner, in dem Zuſtand, in welchem ſie ſich eben befand, nämlich halbvollendet, übergab. Nach einer Mittheilung Herrn Joſef Hüttenbrenner's iſt nämlich der erſte und zweite Satz vollſtändig componirt und der dritte (Scherzo) zum Theil. Das Fragment, im Beſitz des Herrn Anſelm Hüttenbrenner in Gratz, ſoll — namentlich der erſte Satz — von hoher Schönheit ſein. Iſt dies der Fall, ſo dürfte ſich wohl der intime Freund Schubert's demnächſt entſchließen, das noch ganz unbekannte Werk des von ihm hochverehrten Meiſters, von Schloß und

---

zwiſchen Eſtrella und Adolfo, im Siegesmarſch und in manchem Andern vollſtändig bewieſen hat, wie mächtig er auf dem Gebiete der Oper hätte werden können, wenn ihm anders der entſprechende Dichter hiezu die Hand gereicht hätte." — Dieſes Urtheil ſtimmt ſo ziemlich mit dem von mir ausgeſprochenen überein, nur iſt hier zu viel der Schuld auf den Dichter gewälzt. — Der Componiſt P. Cornelius, welcher der Aufführung in Weimar beigewohnt hat, theilte mir mit, daß die Oper einige ſehr ſchöne Muſikſtücke enthalte, aber — im Ganzen angeſehen — ſich unter den jetzigen Theaterzuſtänden und Geſchmacksrichtungen kaum längere Zeit auf der Bühne behaupten dürfte, wobei freilich der Gedanke nahe liegt, wie viel werthloſes Machwerk in Handlung und Muſik von jeher und auch in unſern Tagen auf verſchiedenen Bühnen Triumfe feiert, während dieſe ſich einem Schubert'ſchen Werk beharrlich verſchließen.

Riegel zu befreien, um die Freunde der Schubert'ſchen Muſe damit bekannt zu machen [1]).

Die Meſſe in As, eine der bedeutendſten Kirchencompoſitionen unſers Meiſters; die Cantaten: „Volkslied“ [2]) von Deinhartſtein, „des Tages Weihe (op. 146), das Frauenquartett: „Gott in der Natur [3])“ und das Männerquartett: „Geiſt der Liebe“ (op. 133 und 11). Die Lieder, welche dieſem Zeitraum angehören, ſind faſt durchweg im Stich erſchienen und weit verbreitet [4]).

Als Schuber's Werke in die Oeffentlichkeit gelangten, war Beethoven bereits mit den beiden Rieſenſchöpfungen: der neunten Sinfonie und der D-Meſſe beſchäftigt.

---

[1]) Einen vierhändigen Clavierauszug der Sinfonie (welchen aber auch nur wenige „Geweihte“ eingeſehen haben), beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner.

[2]) Das „Volkslied“ wurde auf Veranlaſſung des Dr. L. v. Sonnleithner componirt und am 11. Februar im Thereſianum zur Geburtstagsfeier des Kaiſers Franz unter Sonnleithner's Leitung aufgeführt. Im Jahre 1848 erſchien es mit abgeändertem Text als „Conſtitutionslied“ (op. 157) bei Diabelli im Stich. Die Compoſition iſt im Geiſt des Haydn'ſchen Volksliedes gehalten.

[3]) Für Frl. Anna Fröhlich und die Schülerinnen des Conſervatoriums geſchrieben.

[4]) Das Lied: „Aus Heliopolis“ (op. 65) heißt richtiger „Heliopolis“ und das Lied „Heliopolis“ (in L. 37) iſt die Nr. 2 des Gedichtes: „An Franz“ von Mayrhofer, und von dem Dichter „Im Hochgebirg“ überſchrieben. Den ganz unpaſſenden Namen „Heliopolis“ ſcheinen die Verleger gewählt(?) zu haben.

Die Oper „Fidelio", im Jahre 1805 componirt und aufgeführt, seit dem Jahre 1806 aber dem Staub der Theaterbibliothek überantwortet, war im Jahre 1814 dem Repertoir des Operntheaters wieder einverleibt worden und wurde von dieser Zeit an bis zum Jahre 1823 von einem Verein von Künstlern (Milder-Hauptmann, später Campi, Hönig und Frl. Schröder, Michael Vogl, Weinmüller und Radichi) in trefflicher Weise dargestellt.

Außer den gewaltigen Orchesterwerken hatte Beethoven eine bedeutende Anzahl unvergleichlicher Meisterstücke, namentlich im Gebiet der Clavier- und Kammermusik, geschaffen.

Vielfach noch unverstanden, wurde er von allen jenen bewundert, welche die Größe seines Geistes ahnen konnten.

Neben den Werken der ihm vorangegangenen großen Meister herrschten die seinen in allen musikalischen Kreisen oder brachen sich daselbst die Bahn; es fehlte nicht an glänzenden Anerbietungen von auswärts, und hatte er auch mit den Verlegern daheim hie und da seine liebe Noth, so befand er sich doch ihnen gegenüber lange Zeit hindurch in der glücklichen Lage, den Preis, um welchen er seine Compositionen überlassen wollte, zu bestimmen und bei allfälligen Mäkeleien seinen souveränen Willen in entschiedener Weise zur Geltung zu bringen.

Anders war es in dieser Beziehung mit Schubert bestellt. Er schuf rastlos fort, ohne Hoffnung, auch nur den halben Theil dessen, was er schrieb, an Mann zu bringen und seine Thätigkeit nach Gebühr belohnt zu sehen. Als er starb, waren hundert und einige Lieder veröffentlicht, etwa der fünfte Theil seiner sämmtlichen Gesangscompositionen. Diese Lieder waren es hauptsächlich, von deren Ertrag er

ſein Leben friſten mußte; denn ſeine übrigen Werke fanden in Folge der Concurrenz, welche ſie mit den Compoſitionen der älteren Meiſter zu beſtehen hatten, hauptſächlich aber der erdrückenden Machtſtellung, welche Beethoven einnahm, mit geringen Ausnahmen wenig Beachtung; und ſelbſt den angeſtrengteſten Bemühungen um ihn beſorgter Freunde iſt es nicht gelungen, einigen ſeiner größeren Werke, ja nicht einmal den Liedern in Wien oder im Ausland raſchen Eingang und Abſatz zu verſchaffen. Auch dieſen letzteren gegenüber beobachteten nämlich die Verleger mitunter eine reſervirte Haltung oder ſtellten Anforderungen an ihn, die er im Intereſſe der von ihm vertretenen Kunſt entſchieden zurückwies [1]).

Dreißig Jahre hindurch athmeten zwei unſterbliche Meiſter der Tonkunſt die Luft derſelben Stadt ein; während eines Zeitraumes von ſieben Jahren wandelte der nun auch ſchon gefeierte Schubert neben dem um 27 Jahre älteren Beethoven, ohne daß die Beiden zu einander in engere Berührung getreten wären.

Für dieſen hegte Franz ſchon in jungen Jahren die höchſte Ehrfurcht, und zu wiederholten Malen ließ er ſich im Convicte von einer Production erzählen, zu welcher, ein Paar Monate vor ſeinem Eintritt in dasſelbe, das Orcheſter nach Schönbrunn beordert worden war, und wobei Beethoven und Teyber [2]), die Muſikmeiſter des Erzherzogs Rudolf, gegenwärtig waren.

---

[1]) So wurde ihm zugemuthet, die Clavierbegleitung der Lieder einfacher und leichter zu machen, da die Schwierigkeit des Accompagnirens ihrer größeren Verbreitung im Wege ſtehe. Schubert nahm darauf keine Rückſicht und ſchrieb ſo fort, wie er es für gut hielt.

[2]) Teyber (Anton) geb. 1754, in Wien geſt. als Kammercompoſiteur 1822.

Als er, ein Knabe noch, nach dem Vortrage einiger kleiner, von ihm über Gedichte von Klopſtock componirter Lieder einen Freund, der ſie eben angehört hatte, fragte, ob er wohl glaube, daß jemals etwas aus ihm werden könne, und dieſer ihm erwiderte, er ſei jetzt ſchon etwas Tüchtiges, meinte Schubert: „Zuweilen glaube ich es wohl ſelbſt im Stillen. Wer vermag aber nach Beethoven noch etwas zu machen?“

Der feingebildete Pinterics [1]), der dem großen Meiſter in deſſen filologiſchen und politiſchen Discuſſionen zur Seite, oder nach Umſtänden als Kämpe gegenüber ſtand und überhaupt viel mit ihm verkehrte, war wohl auch mit Schubert bekannt und ſoll (nach Schindler) ſogar einigen Einfluß auf dieſen ausgeübt haben; es ſcheint aber nicht, daß er zwiſchen den beiden Geiſtesverwandten irgend eine Vermittlung jemals beabſichtigt habe.

---

[1]) Carl Pinterics war Privatſecretär des Grafen Palffy in Wien, in deſſen Hauſe auf dem Joſefsplatz er ſein Bureau hatte. Er war ein vielſeitig gebildeter Mann, vortrefflicher Clavierſpieler und beſonders geſchickt im Ausſchneiden von Kunſtgegenſtänden aus Kartenpapier. Seine Wohnung befand ſich damals in der Nähe der Carlskirche im ſogenannten Zuckerbäckerhaus. Dahin kamen nun häufig Vogl, Schubert, Schober, Gahy, v. Aſten u. a. m., und wie ſich von ſelbſt verſteht, wurde da fleißig muſicirt. Pinterics war im Beſitz der vollſtändigſten Sammlung Schubert'ſcher Lieder. Aber auch ſein Verzeichniß, welches deren 505 enthielt, war kein erſchöpfendes. Mit Beethoven kam er häufig in dem Gaſthauſe „Zum Blumenſtöckl“ zuſammen. Ein Officier der Deutſchen Garde war der dritte im Bunde. Pinterics ſtarb am 6. März 1831. — Auch er erlaubte ſich (ſowie Vogl), Abänderungen in Schubert'ſchen Liedern vorzunehmen, die er den Verlegern planſibel zu machen ſuchte.

Beethoven war ſchwer zugänglich und hat wahrſcheinlich bis zu dem Tag, an welchem die vierhändigen Variationen von Schubert (op. 10) mit deſſen Dedication auf dem Titelblatt in ſeine Hände gelangten, von dem Componiſten des „Erlkönig" wenig Notiz genommen.

Beider Weſen war auch grundverſchieden, und wenn Schuberts Behäbigkeit, ſein kindlich naiver Sinn, ſeine Unbeholfenheit im praktiſchen Leben, ſeine Freude an fröhlicher Geſellſchaft und einem guten Glas Wein, ſeine Aufrichtigkeit und eine tüchtige Doſis ſpecifiſcher Wiener Gemüthlichkeit an den Charakter Mozart's erinnern, ſo unterſchied er ſich durch dieſe Eigenſchaften ebenſoſehr von dem einerſeits launenhaften, mißtrauiſchen, ſarkaſtiſchen und empfindlich ſtolzen, andererſeits aber auch durch Seelengröße, Geiſtestiefe, durch claſſiſche und allgemeine Weltbildung ihn und Mozart überragenden Beethoven.

Was die oben erwähnten Variationen anbelangt, ſo ſchildert Anton Schindler deren Ueberreichung in folgender Weiſe [1]):

„Im Jahre 1822 machte ſich Franz Schubert auf, um ſeine vierhändigen, Beethoven gewidmeten Variationen über ein franzöſiſches Lied, op. 10, dem von ihm hochverehrten Meiſter zu überreichen. Ungeachtet Diabelli's Begleitung und Verdolmetſchung ſeiner Gefühle für dieſen ſpielte er doch bei der Vorſtellung eine ihm ſelber mißfällige Rolle. Die bis an's Haus feſtbewahrte Courage verließ ihn ganz beim Anblick der Künſtler-Majeſtät. Und als Beethoven den Wunſch geäußert, Schubert möge die Beantwortungen ſeiner

[1]) Biografie Beethoven's II. Theil, S. 177.

Fragen niederſchreiben, war die Hand wie gefeſſelt. Beethoven durchlief das überreichte Exemplar und ſtieß auf eine harmoniſche Unrichtigkeit. Mit ſanften Worten machte er den jungen Mann darauf aufmerkſam, beifügend, das ſei keine Todſünde; indeſſen iſt Schubert vielleicht gerade in Folge dieſer begütigenden Bemerkung volleuds außer alle Faſſung gekommen. Erſt außer dem Hauſe raffte er ſich wieder zuſammen und ſchalt ſich ſelber derbe aus. Das war ſeine erſte und letzte Begegnung mit Beethoven, denn er hatte niemals wieder den Muth, ſich ihm vorzuſtellen."

Die Richtigkeit dieſer Epiſode mit den nicht ſehr wahrſcheinlichen, und für Schubert geradezu demüthigenden Details, wie ſie eben angegeben wurden, hat der nunmehr heimgegangene Biograf Beethoven's zu verantworten; conſtatirt muß aber werden, daß eine in Wien noch lebende, mit Schubert wohlbekannte und vertraute Perſon (Hr. Joſef Hüttenbrenner) kurz nach Ueberreichung des Muſikſtückes aus Schubert's Mund gehört haben will, daß er allerdings ſich zu Beethoven begeben, dieſen aber nicht zu Hauſe getroffen und ſofort die Variationen der Magd oder dem Diener übergeben habe, demnach Beethoven damals weder geſehen und noch weniger geſprochen habe. Hüttenbrenner bemerkt weiter, Schubert habe ſpäter mit Freude vernommen, daß Beethoven an den Variationen Gefallen finde und ſie oft und gerne mit ſeinem Neffen Carl durchſpiele.

Im Sommer 1822 kam Hofrath Friedrich von Rochlitz von Leipzig nach Wien, um Beethoven aufzuſuchen und mit ihm einiges Muſikaliſche, namentlich die Compoſition des Goethe'ſchen „Fauſt", zu beſprechen.

In dem zweiten Briefe, den er über ſeine Begegnung mit dem Meiſter an Chriſtian Härtel in Leipzig ſchrieb, kommt folgende Stelle vor, welche hier darum angeführt wird, weil ſie auf eine perſönliche Berührung Schubert's mit Beethoven ausdrücklich hindeutet. Dieſelbe lautet:

„Eben 14 Tage darauf (nach dem erſten Zuſammentreffen mit Beethoven) will ich (Rochlitz) zu Tiſch gehen, da begegnet mir der junge Compoſiteur Franz Schubert, ein enthuſiaſtiſcher Verehrer Beethoven's. Dieſer hatte zu ihm von mir geſprochen. Wenn Sie ihn unbefangener und fröhlich ſehen wollen, ſagte Schubert, ſo dürften Sie nur eben jetzt in dem Gaſthauſe [1]) ſpeiſen, wohin er alleweile in derſelben Abſicht gegangen iſt. Er brachte mich hin. Die Plätze waren meiſt beſetzt; Beethoven ſaß umgeben von mehreren ſeiner Bekannten, die mir fremd waren, u. ſ. w.“ Von Schubert iſt in dem Brief weiter nicht die Rede.

So innig dieſer mit den Werken Beethoven's, namentlich ſeinen Sinfonien vertraut war, die er in den Concerten hörte und gerne auf dem Clavier (zu vier Händen) durchſpielte, ſo wenig hatte ſich der Letztere um Schubert's Leiſtungen gekümmert, eine Außerachtlaſſung, welche einem Beethoven wohl verziehen werden darf.

Verſenkt in das Schaffen tiefſter Geiſteswerke, meiſt im Gebiete der Orcheſter- und Kammermuſik, hatte dieſer weder Zeit noch Anlaß, den Schubert'ſchen Liedern, die eben erſt an das Tageslicht zu bringen begannen, ſeine Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

---

[1]) Wahrſcheinlich in jenem „Zum Stern“ oder „Zur Eiche“ auf der Brandſtätte.

Erſt in der letzten Zeit ſeines Lebens lernte er die Compoſitionen desjenigen, der zu ihm, als zu ſeinem Ideal hinaufſah, näher kennen, und ſo wie Jean Paul, der ſich durch Schubert's Genius in hohem Grade angezogen fühlte, nach der in ſeinen letzten Lebensjahren eingetretenen Erblindung in Schubert's Liedern Troſt fand, und noch einige Stunden vor ſeinem Tode den „Erlkönig" zu hören verlangte, ſo beſchäftigte ſich auch Beethoven in den letzten Lebenstagen mit Schubert'ſchen Liedern, die ihm bis dahin faſt gänzlich unbekannt geblieben waren.

Schindler theilt darüber Folgendes mit: [1])

„Da die Krankheit, der Beethoven nach viermonatlichem Leiden endlich doch erlag, ihm vom Anbeginne derſelben die gewohnte Geiſtesthätigkeit unmöglich machte, ſo mußte man an eine Zerſtreuung für ihn denken, die ſeinem Geiſte und ſeiner Neigung entſprach. So kam es auch, daß ich ihm eine Sammlung von Schubert'ſchen Liedern und Geſängen, ungefähr 60 an der Zahl, und darunter viele damals noch im Manuſcripte, vorlegte. Dies geſchah nicht allein in der Abſicht, ihm eine angenehme Unterhaltung zu verſchaffen, ſondern ihm auch Gelegenheit zu geben, Schubert in ſeiner Weſenheit kennen zu lernen, um eine günſtigere Meinung von ſeinem Talente zu bekommen, welches ihm von jenen Exaltirten, die es wohl auch mit anderen Zeitgenoſſen ſo hielten, verdächtig gemacht wurde. Der große Meiſter, der früher nicht fünf Lieder von Schubert kannte, ſtaunte über die Zahl derſelben und wollte gar nicht glauben, daß Schubert bis zu jener Zeit (Februar 1827) deren bereits über

[1]) In der „Niederrheiniſchen Zeitung".

anerkennenden Beifalls; auch das Orcheſter und der Chor thaten ihre Schuldigkeit, dennoch war der Erfolg der Oper kein durchgreifender [1]) Weitere Verſuche von Aufführungen

[1]) In der neuen Zeitſchrift für Muſik ſprach ſich der Recenſent Gottwald über das Schubert'ſche Opern-Drama in folgender Weiſe aus: „Der Aufführung dieſer Oper unſeres größten Liedercomponiſten ſah ich mit dem wärmſten Intereſſe entgegen, da vorzugsweiſe Er in ſeinen hochpoetiſchen Tondichtungen für jede Gemüthsſtimmung, ebenſo für jeden Grad der Leidenſchaft den richtigen Ton, und zwar in einer Weiſe wiederzugeben vermochte, die uns heute noch mit magiſcher Kraft in den Zaubergeiſt ſeiner Fantaſie zieht. Nach vielen ſeiner außerordentlichen, oft ſo dramatiſch bearbeiteten Lieder war man berechtigt, von Schubert auf dem Gebiete der Oper das Bedeutendſte zu erwarten. Leider aber vereinigte ſich in dieſer Oper der poetiſche, tiefinnerliche Liedercomponiſt mit einem vollkommen proſaiſchen Dichter: dies der Grund, wenn Schubert's Oper für die Folge keine Lebensfähigkeit haben kann. Der äußerſt magere Stoff der Handlung, der jeden Intereſſes bar, weder ſpannende Situationen, noch wirklich dramatiſche Effecte erlaubt, muß auf den Zuhörer ebenſo erlahmend und abſchwächend einwirken, als die über alle Gebühr ausgedehnten und feſtgehaltenen ſubjectiven Stimmungen und lyriſchen Ergüſſe. Dieſe letztern bilden ſo eigentlich das Element dieſer Oper (die man nicht mit Unrecht als Lieberoper bezeichnen dürfte —), daher Schubert faſt durchgehends zum Reinmelodiſchen, das oft über die einfachſte Liedform mit muſikaliſchen Phraſen von 2 zu 2, 4 zu 4 Tacten nicht hinauskommt, immer wieder gedrängt werden mußte. Die unausbleibliche Folge iſt die im Drama ſich wohl am meiſten rächende Monotonie, die ſelbſt Schubert mit ſeinem Melodienreichthum nicht zu bannen vermochte. Dies muß um ſo mehr beklagt werden, als der Componiſt, wo ihm nur irgend ein Anhaltspunct möglich geweſen, z. B. am Schluß des erſten Actes; beim erſten Zuſammentreffen Eſtrella's mit Alfonſo — mit nebenbei geſagt recht intereſſanter Inſtrumentation —; im Verſchwörungschor, am Schluß des zweiten Actes; ferner im dritten Act in der Scene

haben in der Folgezeit weder dort noch anderswo ſtattgefunden.

Von größeren Compoſitionen gehören dieſem Jahr noch an:

Eine Sinfonie für Orcheſter in H-Moll, welche Schubert zum Dank für das ihm von dem Gratzer Muſikverein ausgeſtellte Diplom eines Ehrenmitgliedes desſelben dem Vorſtand der Geſellſchaft, Anſelm Hüttenbrenner, in dem Zuſtand, in welchem ſie ſich eben befand, nämlich halbvollendet, übergab. Nach einer Mittheilung Herrn Joſef Hüttenbrenner's iſt nämlich der erſte und zweite Satz vollſtändig componirt und der dritte (Scherzo) zum Theil. Das Fragment, im Beſitz des Herrn Anſelm Hüttenbrenner in Gratz, ſoll — namentlich der erſte Satz — von hoher Schönheit ſein. Iſt dies der Fall, ſo dürfte ſich wohl der intime Freund Schubert's demnächſt entſchließen, das noch ganz unbekannte Werk des von ihm hochverehrten Meiſters, von Schloß und

---

zwiſchen Eſtrella und Adolfo, im Siegesmarſch und in manchem Andern vollſtändig bewieſen hat, wie mächtig er auf dem Gebiete der Oper hätte werden können, wenn ihm anders der entſprechende Dichter hiezu die Hand gereicht hätte." — Dieſes Urtheil ſtimmt ſo ziemlich mit dem von mir ausgeſprochenen überein, nur iſt hier zu viel der Schuld auf den Dichter gewälzt. — Der Componiſt P. Cornelius, welcher der Aufführung in Weimar beigewohnt hat, theilte mir mit, daß die Oper einige ſehr ſchöne Muſikſtücke enthalte, aber — im Ganzen angeſehen — ſich unter den jetzigen Theaterzuſtänden und Geſchmacksrichtungen kaum längere Zeit auf der Bühne behaupten dürfte, wobei freilich der Gedanke nahe liegt, wie viel werthloſes Machwerk in Handlung und Muſik von jeher und auch in unſern Tagen auf verſchiedenen Bühnen Triumfe feiert, während dieſe ſich einem Schubert'ſchen Werk beharrlich verſchließen.

Dem Begräbniſſe Beethoven's folgte Schubert in Begleitung Franz Lachner's und Joſef Randhartinger's [1]) Auf dem Rückweg von demſelben kehrte er (wie mir Letzterer mittheilte) mit den beiden Begleitern in einer Weinſtube „auf der Mehlgrube" ein. Da ließ er die Gläſer mit Wein füllen und leerte das erſte auf das Andenken des eben zu Grabe Getragenen, das zweite aber auf das Andenken deſſen, welcher unter den Dreien ihm der erſte nachfolgen würde, nicht ahnend, daß ſchon im darauf folgenden Jahr dieſer erſte er ſelbſt ſein werde. Sein oft ausgeſprochener Wunſch, an der Seite Beethoven's den ewigen Schlaf zu ſchlafen, wurde ihm erfüllt. — —

Wie bereits erwähnt, zeigten nach der begeiſterten Aufnahme des „Erlkönig" Seitens des großen Publicums die Muſikverleger in Wien großes Intereſſe für Schubert'ſche Compoſitionen.

Nebſt Cappi [2]) und Diabelli erklärten ſich auch Leidesdorf, Eder, Czerny, Thaddäus Weigl, Pennauer und Artaria

---

Lenz bemerkt in ſeiner Biografie Beethoven's: „Franz Schubert, der Beethoven des Liedes, kannte Beethoven nur kurze Zeit. Man hatte ihm den edlen Geiſt verdächtigt, ihn abſichtlich von Beethoven entfernt gehalten. Als er wenige Tage vor ſeinem Tode Schubert ſeinem Geiſte nach erkannte, ſagte er: „Wahrlich, in dem Schubert glüht ein göttlicher Funke. Ganz Europa hat dieſes Urtheil beſtätigt. Auf einem engliſchen Flügel in Cadix fand ich die „Winterreiſe" u. ſ. f.

[1]) In der Zeitſchrift: „Sammler", Jahrg. 1827, Nr. 45) iſt Schubert als Einer der 38 Fackelträger bezeichnet, welche den Sarg Beethoven's bei deſſen Leichenbegängniß umgaben. Lachner und Randhartinger ſind da namentlich nicht aufgeführt.

[2]) Der Verlag Cappi löſte ſich im Jahre 1823 auf.

zu deren Verlag bereit, und es erſchienen auch mehrere ſeiner Werke in dieſen muſikaliſchen Verlagshandlungen [1]). Mit Leidesdorf pactirte Schubert auf die Lieferung von Liedern für zwei Jahre; doch ſcheint es davon wieder abgekommen zu ſein; auch mit Peters in Leipzig wurden durch Vermittlung Joſef Hüttenbrenners Unterhandlungen angeknüpft, deren ſogleich erwähnt werden wird.

Die bei Cappi und Diabelli in Commiſſion herausgegebenen zwölf Werke hatten über 2000 Gulden eingetragen, und von dem „Erlkönig" allein waren in den erſten drei Vierteln des Jahres 1821 um 800 fl. Exemplare abgeſetzt worden, von deren Erlös Diabelli 50 Procente erhalten haben ſoll.

Schubert hatte es damals in ſeiner Macht, für ſeine materielle Exiſtenz einen ſoliden dauernden Grund zu legen und von ſeinen maſſenhaft erſcheinenden Werken großen Vor-

---

[1]) Dieſe Verlagshandlungen ſind ſeither zum größten Theil auf andere Firmen übergegangen; ſo der reiche Verlag des Kunſt- und Induſtrie-Comptoirs, dann jener von Eder und Tranquillo Mollo auf Steiner (jetzt Haslinger), jener von Leidesdorf, Czerny, Weigl und Pennauer auf Diabelli, jener von Cappi auf Witzendorf u. ſ. w. — Der Pact mit Leidesdorf ſoll auf 1200 fl. gelautet haben. Dem Kunſtverleger Dominico Artaria wollte er, wie mir Herr Doppler mittheilte, keine ſeiner Compoſitionen überlaſſen, weil dieſer einmal drei Streichquartette, die Sch. noch als Schüler Salieri's componirt, und mit der Aufſchrift: „Herrn Anton Salieri von ſeinem Schüler F. Sch. gewidmet", ihm überreicht hatte, mit den Worten zurückwies: „Schülerarbeit nehme ich nicht!" Doch überließ er ihm ſpäter mehrere Compoſitionen, darunter das Rondeau op. 70. — In dem Vertrag, in welchem Leidesdorf das Verlagsrecht Schubert'ſcher Compoſitionen auf Diabelli übertrug, iſt auch ein Trio von Lachner und Schubert erwähnt.

theil zu ziehen. Aber dem in den Erwerbsgeschäften des Lebens unerfahrenen, nur für den Augenblick sorgenden und gegenüber dem Eigennutz gewinnsüchtiger (später durch ihn reich geworbener) Verleger wehrlos dastehenden Manne war es nicht gegeben, diese günstigen Verhältnisse in seinem Interesse auszubeuten [1]).

In einer schwachen Stunde, wahrscheinlich geldbedürftig, ließ er sich von Diabelli bereden, demselben die Platten sammt Eigenthumsrecht der ersten zwölf Hefte um den Preis von 800 fl. CM. abzutreten. Diabelli honorirte ihn zwar für seine weiteren Arbeiten, Schubert verlor aber durch diesen Schritt seine Unabhängigkeit und brachte sich um den Vortheil, der ihm daraus erwachsen sein würde, wenn er Eigenthümer seiner Werke geblieben wäre [2]). Die um ihn besorgten Freunde, ohne deren Wissen dies geschehen, bedauer-

---

[1]) „Wenn ich erwäge" — sagt J. Mayrhofer (in „Erinnerungen an F. Schubert") — wie meinem armen Freunde Krankheiten und Geldverlegenheiten zusetzten, fällt mir immer bei, daß er vorzüglich in zwei Dingen gefehlt hat, die seine financielle Lage und äußere Selbstständigkeit hätten begründen können. Er veräußerte unbedachtsamer Weise gegen einen wohlwollend entworfenen und schon in der Ausführung begriffenen Plan das Eigenthumsrecht auf diese und nachfolgende Arbeiten, und vernachlässigte eine günstige Constellation zur Erlangung einer mit Gehalt verbundenen musikalischen Anstellung. Genußliebe, verstärkt durch frühere Entbehrungen und Unkenntniß der Welt dürften ihn zu solchen Mißgriffen verleitet haben. — In späterer Zeit (1827 und 1828) stellte er an die Verleger immerhin bescheidene Anforderungen, welche aber diesen überspannt erschienen.

[2]) Einer schriftlichen Mittheilung des Herrn Dr. L. v. Sonnleithner entnommen.

ten den Vorfall, ohne deswegen aufzuhören, ſich ſeiner mit gleicher Sorgfalt wie bisher anzunehmen [1]).

Als diejenigen Perſonen, welche bedacht waren, einigen Schubert'ſchen Werken, und namentlich ſeinen Opern nicht blos in Wien, ſondern auch anderwärts Verbreitung und vortheilhafteren Abſatz zu verſchaffen, müſſen unter Anderen auch Franz v. Schober und Joſef Hüttenbrenner bezeichnet werden. Der Erſtere bemühte ſich, acht Jahre hindurch, doch vergeblich, die Oper „Alfonſo und Eſtrella" auf einem der Theater in Wien, Dresden, Prag, Gratz, Berlin oder Peſt zur Aufführung zu bringen. Ein Brief [2]), welchen Schober am 24. December 1824 von Breslau aus an Schubert richtete, bezeugt, wie ihm auch in der Fremde das Wohl ſeines Freundes am Herzen lag. Die betreffende Stelle lautet:

„Nun auf Deine Sachen. Was machen denn Deine Opern? Iſt die Caſtelli'ſche ſchon gegeben, und die Kupelwieſer'ſche [3])? Verlautet denn gar nichts von C. M. Weber [4])?

---

[1]) Die veräußerten Lieder und Compoſitionen waren folgende: „Erlkönig", „Gretchen am Spinnrad", „Schäfers Klagelied", „Der Wanderer", „Raſtloſe Liebe", „Memnon", „Antigone und Oedip", „Am Grabe Anſelmos"; Walzer (1—3), die vierhändigen Variationen (op. 10), eine vierhändige und drei zweihändige Sonaten (in H, D und E). — Das Lied „Der Wanderer" ſoll den Verlegern von der Zeit ſeines Erſcheinens an bis zum Jahre 1861 in runder Summe 27000 fl. eingetragen haben.

[2]) Das Original beſaß (und beſitzt vielleicht noch) die Ferd. Schubert'ſche Familie.

[3]) „Die Verſchwornen" (Der häusliche Krieg) und „Fierrabras".

[4]) Wegen „Alfonſo und Eſtrella".

Schreib' ihm doch und wenn er Dir nicht genügend antwortet, begehre ſie zurück. Ich habe Mittel, an Spontini zu kommen; willſt Du, daß ich einen Verſuch mache, ob man ihn zur Aufführung bewegen könnte, denn es ſoll ſchwer bei ihm halten! Ich glaube, es hängt nur davon ab, daß etwas ganz gegeben wird, um den Enthuſiasmus für Dich auf's neue im Volke zu beleben, aber gut wäre es wohl, wenn es bald geſchähe. Alſo mit Leibesdorf geht es ſchlecht? Das iſt mir doch ſehr leid, und auch Deine Müllerlieder haben kein Aufſehen gemacht? Die Hunde haben kein eigenes Gefühl und keinen eigenen Gedanken und überlaſſen ſich blind dem Lärm und fremder Meinung; wenn Du Dir nur ein paar Lärmtrommeln von Recenſenten verſchaffen könnteſt, die immerfort ohne Ende in allen Blättern von Dir ſprächen, es würde ſchon gehen; ich weiß ganz unbedeutende Leute, die auf dieſe Weiſe berühmt und beliebt geworden ſind, warum ſollte es denn der nicht benützen, der es im höchſten Maße verdient. Caſtelli ſchreibt in ein paar auswärtige Blätter, du haſt eine Oper von ihm geſetzt; er ſoll's Maul aufmachen. Moritz [1]) hat uns die Müllerlieder geſchickt, ſchicke Du mir doch, was ſonſt erſchienen iſt. Wie freue ich mich, daß Du wieder ganz geſund biſt [2]), ich werde es auch bald ſein. Für das Gedicht danke ich Dir mehrmals, es iſt ſo wahr und empfunden und hat auf mich großen Eindruck gemacht. Ja wohl! Im ſiechen Alter ſchleicht das Volk umher! Lebe wohl und liebe mich, wir werden gewiß

---

[1]) Moriz Schwind.

[2]) Schubert hatte ſich längere Zeit hindurch unwohl gefühlt.

wieder vereiniget werden, In Moritzens Brief wirst Du mehr lesen.

Ewig Dein Schober."

Hüttenbrenner suchte die Oper „Des Teufels Luftschloß" (in ihrer zweiten Bearbeitung) auf die Bühne zu bringen, und wendete sich zu diesem Ende an die Direction des Josefstädter Theaters, an Graf Gallenberg in Wien, an Capellmeister Winter in München und an Director Holbein in Prag. Keine dieser Bemühungen war aber von Erfolg gekrönt und Schubert hatte überhaupt seit dem Jahr 1820 nicht mehr die Genugthuung, eine seiner Opern auf dem Theater dargestellt zu sehen. Die Direction des Josefstädter Theaters ließ es bei dem Versprechen, die erwähnte Oper aufzuführen, bewenden; Graf Gallenberg erklärte, er werde sie im Hoftheater geben lassen, wenn ihm für die Unkosten und den allfälligen Nichterfolg 10.000 fl. garantirt würden; in München war ebenso wenig zu erreichen, und nur Director Holbein erklärte sich unter gewissen Vorbehalten bereit, die Oper zur Darstellung zu bringen. Er schrieb nämlich unter dem 22. October 1822 an Josef Hüttenbrenner [1]):

„Es macht mir ein besonderes Vergnügen, jungen Talenten die gewöhnlich rauhe Bahn der Kunst zu ebnen. Belieben Sie mir Buch und Musik von „Teufels Luftschloß" zu senden. Entspricht es ihrer Aeußerung, so soll der Aufführung nichts im Wege stehen. Bedaure, daß ich während meines Aufenthaltes in Wien vom 20. September bis 19. Oc-

[1]) Derselbe theilte mir das Original des Briefes mit.

tober nicht das Vergnügen hatte, Ihre und Ihres talentreichen Freundes persönliche Bekanntschaft zu machen."

Die Correspondenz hatte weiter kein Resultat, und die genannte Oper ist bis zum heutigen Tag überhaupt nirgends noch zur Aufführung gekommen.

Ein Beweis, wie zurückhaltend sich damals auch die ausländischen Verleger selbst Schubert's Liedern gegenüber benahmen, ist das nachstehende von Peters ebenfalls an Jos. Hüttenbrenner gerichtete Schreiben:

Leipzig, 14. November 1822.

„Zeitherig gehäufte Geschäfte mögen mich wegen etwas verspäteter Beantwortung Ihres Geehrten vom 18. October entschuldigen.

„Sehr dankbar bin ich Ihnen für Ihre Mittheilung in Betreff des H. Schubert. Mehrere Gesangscompositionen desselben sind mir vortheilhaft bekannt und erwecken Vertrauen zu dem, was Sie mir von diesem Künstler Vortheilhaftes sagen. Recht gerne will ich zu einer weiteren Verbreitung der Werke dieses Componisten beitragen, als solches die Wiener Handlungen können, allein ehe ich mich deßhalb auf etwas einlasse, erlauben Sie mir, Ihnen eine kleine Darstellung meiner Handelsverhältnisse zu machen.

„In dem Augenblick, als ich in meine jetzige Handlung eintrat, faßte ich den Plan, mich als Verleger vortheilhaft auszuzeichnen, nie etwas Schlechtes, sondern vielmehr so viel wie möglich nur das Beste zu drucken. Ganz diesen Plan auszuführen, ist nicht möglich, denn von den vorzüglichsten Künstlern allein so viel Manuscripte zu erhalten, als ich brauche, ist unmöglich, und zweitens sind wir Verleger auch oft durch Convenienzen gezwungen, Manches zu drucken, was

außerdem wenigſtens ich nicht drucken würde; ja wir müſſen ſogar manches Oberflächliche verlegen und dadurch für jedes Publikum ſorgen, denn mit bloß claſſiſchen Werken würden wir einen ſehr beſchränkten Geſchäftskreis haben, weil bekanntlich die Zahl der Kenner nicht die Mehrzahl iſt; deſſenungeachtet habe ich mich aber durch Gewinnſucht nicht zu dem einträglicheren aber gehaltloſen Modetand verführen laſſen, ſondern darauf geſehen, daß auch die Werke für den größeren Haufen nie ſchlecht waren, übrigens immer auf meinen Lieblingszweck hingearbeitet und die Herausgabe vorzüglicher Werke mein Hauptbeſtreben ſein laſſen, und in der Folge wird das Beſtreben immer ſichtbarer werden, indem ich mit jedem Jahre nur gute Verbindungen anknüpfe, auch meine zunehmenden ökonomiſchen Kräfte mir erlauben werden, ſolche Verbindungen zu erhalten.

„Aus dieſem nun ergeben ſich aber zwei Dinge, die mich gar oft gefeſſelt halten; das erſte iſt die Zeit, von der ich faſt immer in Zaum gehalten werde; um möglichſt viele gute Werke zu erhalten, muß ich Verbindungen mit guten Künſtlern ſuchen und ſolche dadurch befeſtigen, daß ich nicht nur ſolche zufrieden zu ſtellen ſuche, ſondern mich auch zu ihrem ſtets bereitwilligen Verleger anbot, was für beide Theile gut und angenehm iſt. Meine Verbindung mit den mehrſten meiner mir werthen Autoren, wie Spohr, Romberg, Hummel ꝛc. iſt zum freundſchaftlichſten Verhältniß geworden; aus doppelter Hinſicht bin ich nunmehr verpflichtet, alles zu übernehmen, was mir ſolche Freunde und gute Künſtler ſenden, wenn auch, wie oft der Fall vorkommt, manches darunter iſt, woran ich vorausſehe, daß kein Gewinn dabei iſt. Durch dieſe Verpflichtung nun wird meine Zeit ſehr be-

ſchränkt; denn nicht allein, daß jene Künſtler mich fortwährend beſchäftigen, ſondern ich muß auch noch einige Zeit in Vorrath behalten für Werke, die mir von ſolchen unerwartet zukommen, wie es jetzt bei einigen der Fall iſt; meine übrige Zeit reicht dann ſelten hin, um noch andere nöthige Sachen herauszugeben, ſo daß ich alſo faſt immer gehindert bin, neue Componiſten-Verbindungen anzuknüpfen, weil zu deren Werken keine Zeit iſt.

„Der zweite Punkt, welcher eine neue Verbindung erſchwert und aus dem früher Geſagten hervorgeht, iſt die Neuheit und der in meinem neuen Wirkungskreiſe noch unbekannte Name eines angehenden Componiſten. Gar oft trifft mich der Vorwurf, daß ich zur Bekanntmachung der Werke neuer Componiſten nicht beitragen wolle und er nicht bekannt werden könne, wenn ſich der Verleger mit der Ausgabe ſeiner Werke nicht befaſſe; allein dieſer Vorwurf trifft mich ganz unwahr, alles kann ich nicht machen, ſondern einem Plane muß man folgen, wenn etwas Ordentliches herauskommen ſoll; ich trachte nach den Werken der ſchon anerkannten Künſtler, manches drucke ich zwar außerdem, allein kann ich von dieſen genug erhalten, ſo muß ich die Einführung neuer Componiſten anderen Verlegern überlaſſen. Dieſe können auch etwas thun, und viele derſelben thun jenes gern, weil ſie die Honorare der ſchon älteren und theueren Künſtler ſcheuen. Iſt aber der neue Componiſt namhaft geworden und werden ſeine Werke als gut erkannt, dann bin ich ſein Mann, denn dann ſchlägt die Herausgabe ſeiner Werke in meinen, mehr auf Ehre als auf Gewinn gegründeten Plan, und lieber will ich ſeine Werke theurer honoriren als anfänglich wohlfeil beziehen.

„Sie ſehen alſo, daß es mir ſchwer fällt, in Ihren Vorſchlag wegen Hrn. Schubert ſogleich einzugehen, wobei namentlich meine ſehr beſchränkte Zeit ein Hauptgrund iſt; indeß nach dem, wie ich von demſelben ſchließe, möchte ich den Wunſch des jungen Künſtlers doch auch nicht gern abſchlagen. Als Mittelding würde ich daher vorſchlagen, daß mir Hr. Schubert einige ſeiner zum Druck beſtimmten Werke zur Anſicht überſende, denn ungeſehen drucke ich nichts von einem noch wenig bekannten jungen Componiſten. Macht ein großer bekannter Künſtler etwas Schlechtes, ſo fällt der Tadel auf ihn, denn mir war ſein Name Bürge, bringe ich aber etwas von einem neuen Künſtler, was nicht gefällt, ſo trifft mich die Schuld, denn wer heißt mich etwas drucken, wenn ich nicht die eigene Ueberzeugung von deſſen Güte habe? Hier gewährt mir der Name des Componiſten keinen Schutz. Daß Hr. Schubert bei mir ſeine Werke in treue Hände niederlegt, iſt keine Frage, er iſt bei mir vor jedem Mißbrauch geſichert. Finde ich dieſelben nach Wunſch, ſo will ich davon behalten was ich kann, dagegen darf mir Hr. Schubert auch nicht übel nehmen, wenn mir etwas nicht gefällt, ich werde ganz offen ſein, denn ſolche Offenheit führt am ſicherſten zu einem guten Vernehmen.

„Ferner muß ich bitten, daß er mir bloß die gelungenſten Werke ſende; zwar wird er nichts herausgeben, was er nicht für gelungen hält, indeß dem ſei, wie ihm wolle, ein Werk fällt beſſer aus wie das andere, und ich muß das Beſte haben, ich ſage, ich muß das Beſte haben, wenn ich einen Componiſten bei einem Publico, das ſehr ausgedehnt iſt, einführen will, nicht um dabei eines Gewinnes ſicher zu ſein, ſondern meines Credits wegen.

„Ich habe mir es ſauer werden laſſen, meinen Verlag möglichſt zu vervollkommnen, allein es wird mir auch ſchon auf vielen Seiten der Lohn dafür, daß meine Handlung ein vorzügliches Zutrauen genießt; man iſt gewohnt, daß ich viele gute Werke herausgebe, und wenn ich bisweilen mit einem neuen Autor reuſſire, ſo ſchenkt man ihm ſchon deßhalb mehr Vertrauen, weil man glaubt, daß er gut ſein müſſe, weil ich mich damit befaſſe. Freilich ſind ſchon einige Mal Täuſchungen dabei vorgefallen, allein nun werde ich immer vorſichtiger, um meinen ſauer erworbenen Credit zu erhalten und immer mehr zu befeſtigen. Aus dieſem Grunde verlange ich von einem neuen Autor, daß er mir das Gelungenſte liefere, damit ich ihn gleich gehörig empfehlen kann und meine Empfehlung gerechtfertigt werde. Auch wird durch den erſten Eindruck oft die Bahn für die ganze Folge gebrochen, daher angehenden Componiſten nicht genug die gute Lehre wiederholt werden kann, daß ſie mit der Herausgabe ihrer Werke ſo behutſam wie möglich zu Werke gehen. Sie können viel wagen, aber nur wenig drucken laſſen, bis erſt ihr Ruf gegründet iſt.

„Spohr hat erſt 58, Andreas Romberg 66, Bernhard Romberg 38 Werke herausgegeben, während jetzt viele andere Künſtler, welche weit jünger ſind, ſchon über 100 drucken ließen. Dieſe nun anerkannten Künſtler haben auch weit mehr componirt, aber nicht herausgegeben, und will man dagegen einen fruchtbaren und dabei gediegenen Mozart, Haydn, Beethoven ꝛc. aufſtellen, ſo erkläre ich ſolche als ſeltene Erſcheinungen, die man allerdings zu Vorbildern nehmen muß; allein die Erfahrung muß erſt lehren, ob man

ihnen gleich ist, und welche Menge früherer Werke von Mozart ꝛc. sind nicht gedruckt worden.

„Haben Sie nun die Güte, sich wegen des hier Mitgetheilten mit Hrn. Schubert zu besprechen und weiters zu verfügen. Was die Bedingungen seinerseits betrifft, so bitte ich solche mir mitzutheilen, indem es für mich ein unangenehmes Gefühl ist, auf ein Geistesproduct ein Gebot zu thun. Uebrigens werden die Bedingungen keinen Anstand geben, denn die Beständigkeit, mit welcher meine Autoren bei mir bleiben, beweist schon, daß mit mir gut auskommen ist, und mir selbst kann ich das Lob ertheilen; übrigens werden ja die Bedingungen des jungen Künstlers nicht so hoch gestellt sein, daß solche nicht leicht annehmbar wären.

„Daß von einem Werke des Hrn. Schubert in Wien allein 300 abgesetzt werden können, will ich glauben, sobald solches in Wien gedruckt, ich aber setze dort schwerlich 100 ab, ob ich gleich mit allen Handlungen in Verbindung stehe. Sie werden solches recht wohl begreifen, auch ich will mich nicht auf eine Auseinandersetzung der Ursachen einlassen, allein daß es so ist, dürfen Sie mir glauben; die Erfahrung bestätigt solches nur zu sehr, und nur selten geschieht darin eine Ausnahme. Ich empfehle mich Ihnen und bleibe mit aller Hochachtung

Hochwohlgeboren ergebenster Diener

B. B. Peters."

„Wenn Hr. Schubert Gesangscompositionen einsendet, so sind mir Gesänge, die einen Namen haben, wie Beethoven's

Adelaide oder dergleichen lieber als bloße Lieder, denn es erſcheinen ſo viele Lieder und Geſänge, daß man dieſem Titel nicht genug Aufmerkſamkeit ſchenkt."

Auch dieſe Bemühungen Hüttenbrenner's ſind reſultatlos geblieben. Später iſt Schubert mit Verlegern in Leipzig und Mainz in directe Unterhandlungen getreten, welche zum Theil auch Erfolg hatten.

Nach einer mir ebenfalls von Hrn. J. Hüttenbrenner gemachten Mittheilung war unſerem Tondichter um dieſe Zeit Gelegenheit geboten, durch Annahme eines Amtes, deſſen Beſorgung ihn in dem freien Gebrauch ſeiner Zeit nur wenig beſchränkt haben würde, ſich eine geſicherte Stellung zu erringen, deren Innehabung ihm einige Jahre ſpäter wohl zu Statten kommen konnte. Der damalige Hofmuſikgraf Moriz von Dietrichſtein, dem Tondichter von jeher ſehr gewogen, ließ ihm nämlich durch Vogl die Stelle eines Organiſten der Hofkapelle antragen. Die Kunde davon überbrachte Hüttenbrenner dem Vater Schubert's, damals Schullehrer in der Roſſau, der ſie mit großer Freude annahm. Franz aber weigerte ſich zum Leidweſen des Vaters, die Stelle anzunehmen, ohne Zweifel aus Scheu, in ein Verhältniß der Abhängigkeit zu gerathen, das ihn ſeiner vollen Freiheit berauben könnte. Einige Jahre darauf, als dasjenige noch immer nicht eingetroffen war, was er ſcherzweiſe vor Freunden als eine Forderung ſeiner Kunſt ausſprach, nämlich: „daß ihn der Staat erhalten ſollte, damit er frei und ſorglos componiren könne" [1]), bewarb er ſich aus freien Stücken um eine Vice-

[1]) Wer denkt nicht dabei an die in neueſter Zeit creirten Künſtlerſtipendien?

Hofkapellmeiſterſtelle, die aber (wie ſpäter noch erwähnt werden wird) einem Andern verliehen wurde.

Noch iſt hier eines Dankſchreibens zu erwähnen, welches er von dem Biſchof Dankesreithner in St. Pölten für die Dedication der „Harfnerlieder" (op. 12) erhielt [1]). Dasſelbe lautet:

„Wohlgeborner Herr!

„Sie haben mir eine wahrlich unverdiente und ganz beſondere Ehre dadurch erwieſen, daß Sie mir das zwölfte Werk Ihrer allgemein geſchätzten und beliebten muſikaliſchen Kunſtproducte gewidmet. Empfangen Sie ſowohl für dieſe Auszeichnung und Aufmerkſamkeit, als für die mit Ihrem gütigen Zueignungsſchreiben überſendeten Exemplare dieſes vortrefflichen Werkes meinen ſehr verbindlichen Dank und das Geſtändniß, daß ich mich als großen Schuldner von Ihnen erkenne. Ein Exemplar habe ich ſogleich meinem Secretär Herrn Gießrigl, eines dem Herrn Prof. Kaſtl übergeben. Beide waren hocherfreut darüber.

„Gott, von welchem jede gute Gabe kommt, hat Sie vorzugsweiſe mit einem ſo ſeltenen, ſo erhabenen Muſiktalente ausgeſtattet, daß Sie durch die fernere Bearbeitung und Benutzung desſelben Ihr Glück ſtandhaft gründen können. Da ich Ihnen dieſes Lebensglück recht herzlich wünſche, verſichere ich Sie, daß ich mit ausgezeichneter Hochachtung und vieler Verbindlichkeit bin Ihr

ergebenſter Diener
Johann Nep. m. p., Biſchof."

[1]) Ob für dieſe Widmung ebenfalls ein Honorar ausgefallen, iſt mir nicht bekannt geworden.

Schubert richtete um dieſe Zeit an die Geſellſchaft der Muſikfreunde das Erſuchen um Aufnahme als ausübendes Mitglied (für den Violapart), wurde aber abweislich beſchieden, weil, wie es in der Motivirung hieß, ſtatutengemäß nur Dilettanten, und nicht auch ſolche Perſonen zugelaſſen werden könnten, welche von der Muſik leben [1]).

[1]) Einer beſtimmt lautenden Mittheilung Herrn Nottebohm's entnommen.

XI.

(1823.)

Das Jahr 1823 ſtellt ſich als eines der productivſten und muſikaliſch bedeutſamſten in Schubert's Erdenwallen dar. Er brachte dieſe Zeit in Wien zu, raſtlos ſchöpferiſcher Thätigkeit hingegeben, von welcher mehrere große Werke verſchiedener Art beredtes Zeugniß geben.

Die im Lied ſchon früher bewährte Meiſterſchaft findet in neuen Geſängen herrlichen Ausdruck, und als ihre ſchönſte Blüthe treibt nunmehr der Liederkranz: „Die ſchöne Müllerin" farbenprächtig, duftend herauf. Deßgleichen gehören unſeres Tondichters reifſte und gelungenſte Arbeiten auf dem dramatiſch-muſikaliſchen Gebiet und zwar die Muſik zu dem Drama „Roſamunde" von Helmina Chezy, die Oper „Fierrabras" und ohne Zweifel auch die Operette: „Der häusliche Krieg" (Die Verſchwornen) eben dieſer Zeit an.

Helmina Chezy [1]), eine damals vielgeleſene Schriftſtellerin, der jetzigen Generation aber faſt nur noch als Ver-

---

[1]) Wilhelmine Chriſtine Chezy, geb. v. Klencke, Enkelin der Louiſe Karſchin, erblickte 1783 zu Berlin das Licht der Welt und verheiratete ſich 1805 mit dem franzöſiſchen Orientaliſten Antoine Leonhard Chezy in Paris, welche Ehe 1810 wieder gelöſt wurde. Helmine ver-

faſſerin des Textbuches zu Weber's „Eurhanthe“ im Gedächtniſſe, ſtattete im Sommer 1823 der öſterreichiſchen Reſidenzſtadt, wo ſie einige Freunde ihrer novelliſtiſchen Muſe zählte, den erſten Beſuch ab. Die wunderliche Frau hatte eigentlich die Abſicht gehabt, von Dresden, ihrem letzten Aufenthaltsort, ſich wieder dem Norden zuzuwenden; da aber bei der Abreiſe der preußiſche Paß in der Handtaſche nicht zu finden war, wohl aber der öſterreichiſche zum Vorſchein kam, beauftragte Helmina, dieſen Umſtand für einen Ausſpruch des Schickſals haltend, den Kutſcher, über Prag nach Wien zu fahren. Ihr Aufenthalt daſelbſt währte nur einige Tage; ſie begab ſich mit ihren beiden Söhnen Wilhelm und Max zum Curgebrauch nach dem nahegelegenen Baden, wo ſie in dem Hauſe eines Grafen O'Donnel Wohnung nahm.

In Baden ſchrieb Helmina das Drama: „Roſamunde“. Ein junger Freund, Namens Kupelwieſer (Bruder des Malers Leopold K. und Verfaſſer des Textbuches von „Fierrabras“), bat ſie nämlich um ein dramatiſches Gedicht, welches Franz Schubert in Muſik ſetzen ſollte. Das Theaterſtück war beſtimmt, als Beneficevorſtellung des Fräulein M. Neu-

---

ließ ſofort Frankreich mit ihren beiden Söhnen Wilhelm und Max, und nahm in verſchiedenen deutſchen Städten bald kürzeren, bald längeren Aufenthalt, ausſchließlich ſchriftſtelleriſchen Arbeiten lebend. Nach mannigfachen Kreuz- und Querzügen durch Deutſchland kam die ruheloſe Frau im Jahre 1823 nach Wien, wo ſie bis 1828 verweilte, während dieſer Zeit aber größere Ausflüge, namentlich in die oberöſterreichiſchen Gebirge unternahm. Ihre Selbſtbiografie erſchien kurze Zeit vor ihrem Tode unter dem Titel: „Unvergeſſenes, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben“, Leipzig bei Brockhaus 1858, 2 Theile. In neueſter Zeit (1863) veröffentlichte ihr Sohn Wilhelm: „Erinnerungen aus meinem Leben“. Beider Memoiren ſind hier als Quellen benützt.

mann (ſpäter verehelichte Lukas), einer hübſchen Schauſpielerin am Theater an der Wien, zu welcher Kupelwieſer eine zärtliche Neigung hegte, gegeben zu werden. Die Heldin, welche ſich Helmina auserkor, zählt nicht zu den geſchichtlich bekannten Perſonen dieſes Namens, ſondern iſt eine erfundene Prinzeſſin von Cypern und der Grundgedanke einem ſpaniſchen Drama entlehnt. Die Arbeit wurde in fünf [1]) Tagen zu Stande gebracht und ſofort an Wilhelm Vogel [2]), damals Director des Theaters an der Wien, geſendet.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Geſchmacksrichtung, welche in dieſem Muſentempel der Vorſtadt vorwaltete, einem Unternehmen, wie ein ſolches von Frau Chezy mit Beihilfe Schubert's gewagt wurde, nicht eben günſtig geweſen iſt. Inhaber des Theaters war Graf Ferdinand Palffy, Leiter und unbedingter Beherrſcher desſelben der beſagte Vogel, deſſen Einfluß auf das Inſtitut ſchon darum auf das Entſchiedenſte hervortrat, weil er das Theater mit Luſtſpielen und Dramen eigener Erzeugung zu verſorgen wußte, die das naive, ſchauluſtige Publicum in hohem Grad befriedigten [3]).

---

[1]) Dieſer auffallend kurzen Friſt erwähnt Wilhelm Chezy.

[2]) Er pflegte ſich William Vogel zu nennen, ſoll aus Carlsruhe geweſen und dort in den Vierziger Jahren im Elend geſtorben ſein.

[3]) Helmina Chezy ſpricht ſich darüber in den „Denkwürdigkeiten" folgendermaßen aus: „Graf Palffy überließ dem Director Vogel vollſtändig die Theaterleitung, da dieſer ſein Publicum genau kannte und wußte, was er ihm bieten konnte, um es zu befriedigen. Er war hauptſächlich darauf bedacht, Caſſeſtücke zu liefern, die eine Zeitlang vorhielten und den Saal füllten. Zogen ſie nicht mehr, ſo wurden ſie durch neue erſetzt. Ein arger Böſewicht war dabei obligat, dazu noch eine Hand voll Liebesjammer, ein mächtiger Retter und Beſchützer, ein paar

So war denn auch, ohne daß Chezy davon wußte, ebenfalls zum Benefice des Frln. Neumann bereits „Der böſe Krollo“ aus Vogel's Feder gefloſſen, ein Spektakelſtück von jener draſtiſchen Wirkung, für welche die Beſucher der Vorſtadttheater von jeher große Empfänglichkeit gezeigt haben. „Krollo“ folgte ſpäter auf „Roſamunde“ und trug alsbald über die Cypriſche Prinzeſſin den Sieg davon. Helmina, welcher dieſe Zuſtände nicht unbekannt bleiben konnten, übergab mit einem gewiſſen Ge-

---

Knalleffecte und das Drama gefiel. Der Autor empfing, gleichviel ob das Stück anſprach oder nicht, 100 fl. C. M. Erſchien das Publicum nur ſpärlich, ſo behalf man ſich mit Comparſerieen und anderen Lockmitteln.“ Wilhelm Chezy ergänzt dieſe Schilderung in Nachſtehendem: „Das Theater an der Wien zeichnete ſich damals vorzüglich durch die Vollendung ſeiner mechaniſchen Hülfsmittel aus. Verſenkungen, Flugwerke, Verwandlungen der Geſtalten gingen mit ſeltener Meiſterſchaft vor ſich. Das Stück, welches im Winter 1823—24 im Theater an der Wien noch am beſten zog, war ein Melodram, „der Wolfsbrunnen“, welches die Sage vom Beluſtigungsort dieſes Namens bei Heidelberg behandelte. Das Schauſpiel war ein ſogenanntes Viehſtück, nämlich eines, worin ein Thier eine bedeutende Rolle ſpielte, und dieſes Thier nicht durch ein Weſen ſeines eigenen Geſchlechtes, ſondern durch einen Menſchen vertreten war. Der Wolf wurde mit Meiſterſchaft unter ſolchem Beifalle geſpielt, daß ſchon nach der zweiten Vorſtellung der Künſtler darauf beſtand, auf dem Zettel genannt zu werden, ſonſt würde er nicht mehr auftreten. Seinem Verlangen ward willfahrt.“ — Von W. Vogel heißt es ebenda: „Im Jahre 1823, als er den Regentenſtab am Geſtade des ſchmutzigen Wienflüßchens führte, war er ein alternder Mann von kränklichem Ausſehen und mit einer Harthörigkeit behaftet, welcher er, beiläufig bemerkt, mit bewundernswerther Klugheit die beſte Seite abzugewinnen verſtand. Wenn er nämlich etwas nicht gern hörte, ſo ſteigerte ſich die Harthörigkeit zur Taubheit, die allem Schreien unzugänglich blieb. Wenn er etwas nicht hören ſollte, fügte ſich's nicht gar zu ſelten, daß ſein Uebel plötzlich nachließ.“

fühl von Bangigkeit [1]) ihre Dichtung dem Componiſten; dieſer goß in gewohnter Unbefangenheit den Strom ſchöner Melodien über das Textbuch aus, die auch von dem einſichtsvolleren Theil des Publicums gleich in der erſten Vorſtellung gewürdigt und mit rauſchendem Beifall aufgenommen wurden.

Die erſte Aufführung des mit Chören, Orcheſtermuſik und Tänzen ausgeſtatteten Schauſpieles fand am 20. December 1823 ſtatt [2]). Der Inhalt der Handlung iſt folgender:

Einer väterlichen Grille wegen ward die Fürſtin Roſamunde im Hirtenſtande erzogen. Nach vollendetem achtzehnten Jahre ſoll ihre Aja allem Volke ihren Stand entdecken und ſie die Regierung antreten. Am 3. Juni iſt der Termin um.

---

[1]) „Ich fühlte es," ſagt Chezy in ihren Aufzeichnungen, „daß die Dichtung nicht an ihrem Platz war, denn das Theater an der Wien hatte ſein eigenes Publicum, und für dieſes hätte ich nichts ſchreiben können, da ich es gar nicht kannte."

[2]) Am 18. Dec. 1823 erſchien in den belletriſtiſchen Blättern von Wien folgende Anzeige: „Frau Helmine v. Chezy hat der Direction des k. k. priv. Theaters an der Wien ein neues Drama mit Chören: „Roſamunda von Cypern" übergeben. Die Muſik hiezu iſt von dem rühmlich bekannten talentvollen Tonſetzer Herrn Franz Schubert, und die erſte Samſtag den 20. December ſtattfindende Vorſtellung desſelben wurde der Schauſpielerin dieſes Theaters, Dlle. Neumann, von der Direction als Benefice bewilligt. Die Namen der Dichterin und des Compoſiteurs ſichern dieſer Künſtlerin durch die getroffene Wahl die würdevolle Aufnahme eines Werkes, welches an Gediegenheit mit Recht den vorzüglicheren neuerer Zeit angereiht zu werden verdient." — Der Theaterzettel kündigte an: „Roſamunde Fürſtin von Cypern. Romantiſches Schauſpiel in vier Aufzügen mit Chören, Muſikbegleitung und Tänzen, von Helmina Chezy, geb. Freiin Klencke. Muſik von Herrn Schubert."

Manches Wunderſame kettet ſich an dieſe Begebenheit, worunter auch die Ankunft des Prinzen von Candia, der von Kindheit an mit Roſamunden verlobt, nach Empfang eines geheimnißvollen Briefes nach Cypern eilt, aber an er Küſte Schiffbruch leidet und ſich ganz allein rettet. Fulgentius, der Statthalter von Cypern, hat unterdeſſen 16 Jahre lang auf Cypern regiert, und er iſt des Herrſchens ſo wenig müde, daß er die Nachricht von dem Daſein der todtgeglaubten Roſamunde gar unliebſam vernimmt. Dieſe hat bereits den verkleideten Prinzen von Candia geſehen, und beide erkennen ſich durch einen geheimſympathetiſchen Zug der Romantik als das für einander beſtimmte Paar. Der Prinz, der ſich nicht zu erkennen geben will, um die Treue ſeiner Geliebten zu prüfen, und vielleicht auch, weil alle ſeine Reiſegefährten ertrunken ſind und er auf keine Unterſtützung rechnen kann — tritt in die Dienſte des Fulgentius und gewinnt ſein Vertrauen, da er ſeine Tochter aus Räuberhänden befreit. So weit ginge nun alles nach Wunſch; aber — Fulgentius ſelbſt verliebt ſich raſend in Roſamunde und da ſie dieſe Glut nicht erwidern kann, verfolgt er ſie mit eben ſo grimmigem Haß, beſchuldigt ſie, den Ueberfall ſeiner Tochter veranlaßt zu haben und läßt ſie in's Gefängniß werfen. Damit noch nicht zufrieden, tüncht er einen Brief mit dem ſtärkſten auf der Stelle tödtenden Gift und befiehlt dem verkleideten Prinzen, den er in das Geheimniß dieſes Mordes einweiht, den Brief Roſamunden zu übergeben. Dieſe hat inzwiſchen Mittel gefunden zu entkommen, ſie kehrt in die Hütte ihrer alten Pflegerin zurück. Dort findet ſie der Prinz von Candia und theilt ihr des Fulgentius Mordanſchlag mit. Zu allem Unglück wird das liebende Pärchen von Fulgentius überraſcht und würde

übel wegkommen, wenn nicht der Prinz den Tyrannen überredete, Rosamunde sei bei dem ersten Anblick des vergifteten Briefes in Wahnsinn verfallen, eine Nothlüge, welche die verständige Geliebte durch ihre Gesten unterstützt. Der leichtgläubige Fulgentius überläßt nun noch seinem Vertrauten die Sorge um Rosamunden und abermals scheint sich Alles zum Guten zu wenden. Nun kommt aber ein Brief vom Bürgermeister Albanus (dies ist, beiläufig gesagt, der Mann, welcher den geheimnißvollen Brief an den Prinzen von Candia geschrieben und alljährlich am 2. Juni im Hause der Aja den Geburtstag der Prinzessin ausgerufen), der mit Fulgentius' Regiment gleichfalls unzufrieden ist. Unglücklicher Weise überrascht dieser den Prinzen abermals bei Lesung dieses Briefes; nun hat die Leichtgläubigkeit ein Ende; es ist um das Leben des falschen Vertrauten geschehen, er soll den Brief ausliefern und — sterben; der Prinz aber will leben und heiraten, gibt daher mit rascher Besonnenheit statt Albanus' Schreiben den Giftbrief an Fulgentius; dieser steckt die Nase hinein und — stirbt.

Der musikalische Theil besteht aus Gesangs- und Instrumentalstücken. Zu den ersteren zählt eine Romanze (in F-Moll $\frac{6}{8}$ für Alt), ein einfach schönes Strofenlied von echt Schubert'schem Gepräge, und drei Chöre: Ein Jäger-, ein Hirten- und ein Geisterchor, von welchen der erste (D-Dur $\frac{6}{8}$ für gemischte Stimmen) frisch und melodiös gehalten ist, ohne bedeutend zu sein; der zweitgenannte (vierstimmig B-Dur $\frac{2}{4}$) durch Lieblichkeit und namentlich den reizenden Mittelsatz einen wohlthuenden Eindruck macht, wogegen der Geistergesang (für vier Männerstimmen D-Dur $\frac{4}{4}$)

ſich als ein ernſtes tiefſinniges Muſikſtück darſtellt[1]). Die Inſtrumentalſätze ſind nach der Ausſage competenter Beurtheiler, welche den damaligen Aufführungen beigewohnt haben, zum großen Theil ſchön und bedeutend, ſo daß eine Wiederbelebung des muſikaliſchen Theiles von „Roſamunde" — falls ſich dieſer noch complet vorfindet, im Concertſaal angezeigt erſchiene.

Als Ouverture wurde die von Schubert zu „Alfonſo und Eſtrella" componirte aufgeführt, die derart gefiel, daß ſie (wie Herr Joſef Hüttenbrenner behauptet) zwei Mal wiederholt werden mußte. Auch die „Romanze", von Frau Vogel geſungen, und einer der Chöre (wohl der Jägerchor?) fanden lebhaften Beifall, wie denn überhaupt Schubert diesmal ſich eines freundlicheren Entgegenkommens erfreute, als dies bei ſeinen früheren dramatiſch-muſikaliſchen Verſuchen der Fall war. Es beſtand nämlich damals ſchon eine geſchloſſene Phalanx von Schubertianern, die es als Ehrenſache anſahen, für den genialen Tondichter in die Schranken zu treten.

Daß die künſtleriſche Freiheit und Eigenthümlichkeit in Schubert's Muſik, die in der Jetztzeit ſo anregend wirkt, damals als „Bizarrerie" ausgelegt und getadelt wurde, darf nach den Erfahrungen, welche in dieſer Beziehung zu

---

[1]) Die oben erwähnten Geſangsſtücke ſind mit Clavierbegleitung, der Geiſtergeſang auch mit Horn- und Poſaunenbegleitung bei Diabelli als op. 26 im Stich erſchienen. Auch ſind die Chöre in Wien mehrmals zur öffentlichen Aufführung gelangt. Eine Abſchrift eines Theiles der Inſtrumentalmuſik des erſten Actes beſitzt Dr. Schneider, das Original der Balletmuſik (Nr. 2 u. 9) der Muſikalienhändler Spina in Wien.

allen Zeiten gemacht worden ſind, nicht Wunder nehmen [1]). Aehnliches begab ſich ja auch in unſeren Tagen.

Uebrigens erlebte das Schauſpiel, da es ungeachtet der hübſchen Muſik langweilig befunden wurde, nur ein Paar Vorſtellungen, um dem lebensfähigeren „böſen Krollo" Platz zu machen [2]), der durch glänzende Ausſtattung und das draſtiſche Spiel der Darſtellenden die von Director Vogel gewünſchte Anziehungskraft in der That auf das Publikum ausübte [3]).

---

[1]) So ſchrieb damals ein Kritiker (in der Zeitſchrift „Der Sammler"): „Herr Schubert zeigt in ſeiner Compoſition Originalität, leider aber auch Bizarrerie. Der junge Mann ſteht in der Entwickelungsperiode, wir wünſchen, daß ſie glücklich von ſtatten gehe. Diesmal erhielt er des Beifalls zu viel, möge er ſich in Zukunft nie über das zu wenig beklagen können." Dagegen bemerkt Chezy (in den „Denkwürdigkeiten meines Lebens"), der ſchließliche Nichterfolg der „Roſamunde" ſei zum Theil auch dadurch herbeigeführt worden, daß ſich Schubert anläßlich der Euryanthe-Aufführung mit Weber entzweit, und die Anhänger des letzteren, gegen Schubert aufgebracht, entweder von der Vorſtellung der „Roſamunde" weggeblieben ſeien oder durch ihre Anweſenheit, ſo viel ſie konnten, geſchadet hätten.

[2]) Chezy meint, die dritte Vorſtellung der „Roſamunde" würde dem Stück alle Anerkennung verſchafft haben, „aber der böſe Krollo gab es nicht zu, daß ſie gegeben wurde." Demnach wäre das Schauſpiel nur zweimal aufgeführt, und dann für immer zurückgelegt worden.

[3]) „Im Allgemeinen (bemerkt Chezy in den „Denkwürdigkeiten") waren die Wiener ſo wohlwollend gegen mich, daß ich den geringen Erfolg meines Stückes bald verſchmerzte. Die „Roſamunde" war ſehr dürftig ausgeſtattet worden. Madame Vogel als Aja konnte wenig wirken. Das Publikum ſieht zwar gerne Mütter in den beſten Jahren, aber ſie ſollen jung ausſehen. Es hört gerne Romanzen von Schubert, und hat dies namentlich bei der meinigen allgemein bewieſen, aber ſie

Ueber die Aufführung der „Rosamunde“ ließ die Verfasserin des Textes am 13. Jänner 1824 in die „Wiener Zeitschrift“ folgende überschwängliche Erklärung einrücken:

„Das Orchester that Wunder; es hatte Schubert's herrliche Musik nur zwei Mal und in einer einzigen Probe durchspielen können, und führte die Ouverture und die meisten übrigen Nummern mit Präcision und Liebe aus. Ein majestätischer Strom als süß verklärender Spiegel der Dichtung durch ihre Verschlingungen dahin wallend, großartig, rein melodiös, innig und unnennbar rührend und tief, riß die

---

erfordert eine frische Stimme. Mad. Vogel sang sie brav und die Begleitung mit Blasinstrumenten konnte ihre Wirkung nicht verfehlen. Fulvius hätte nicht glücklicher gewählt werden können, es war Hr. Rott. Das Talent des Frl. Neumann war erst im Aufblühen.“ — Wilhelm Chezy sagt von Madame Vogel: „Wie ihr Mann unscheinbar, leibarm, war die Frau füllreich und stattlich, er ein dürrer Zaunpfahl, sie ein Stückfaß, er bleich und fahl, sie glühend roth, er kränklich, sie strotzend von Gesundheit, obschon längst über die Jugend hinaus. Auf der Bühne, wo sie ältere Rollen mit vielem Geschick spielte, sah sie noch vortrefflich aus, natürlich durch die Anwendung der bekannten Mittel, von denen eines wirklich heroisch war. Ich habe die Anwendungen desselben mehr als einmal in der Garderobe des Theaters mit angesehen. Das Stückfaß legte sich ein Mieder an von urwüchsig starkem Zwilch mit Stahlschienen, starkem Fischbein, wohlbeschlagenen Schnürlöchern und neuen Schnüren aus gezwirntem Hanf, die von zwei handfesten Hausknechten zusammen gezogen wurden. Wenn die beiden vierschrötigen Oesterreicher aus Leibeskräften das Mieder zuzogen, jeder ein Knie an eine der ungeheuern Hüften gestemmt, glaubte man eine Folterkammer und eine Hexe vor sich zu erblicken. Es gehörte in der That auch einige Hexerei dazu, daß die so grausam eingezwängte Masse athmen, sich bewegen und sprechen konnte, was sie ganz leidlich fertig brachte.“

Gewalt der Töne alle Gemüther hin. Ja selbst, wenn sich Mitglieder des Publikums, das seit diesem Herbst an der Wien auf Wölfe und Leoparden Jagd macht, in die „Rosamunde" hinein verirrt hätten, und selbst, wenn ein antimelodischer Parteigeist sich in die Masse der Zuhörer geschlichen, dieser Strom des Wohllautes hätte alles besiegt.

Wien, 4. Jänner 1824.

H. Chezy."

Die zweite große Oper, und wenn man die unvollendet gebliebenen: „Die Bürgschaft" und „Sakontala" einbezieht, die vierte, ist „Fierrabras", heroisch-romantische Oper in drei Aufzügen. Auch diese war bestimmt, im Theater aufgeführt zu werden. Das Textbuch wurde im Jahre 1822 über Auftrag der damaligen Hoftheater-Administration (Barbaja) von Josef Kupelwieser (derzeit Secretär im Josefstädter Theater, der mir das Factum mittheilte) verfaßt [1]), und demselben ein angemessenes Honorar zugesichert. Da jedoch in dem zweiten darauffolgenden Jahre die Administration aufgelöst wurde [2]), war weder von einer Aufführung der

[1]) Auf dem in der Theaterbibliothek befindlichen Manuscript-Textbuch steht geschrieben: „pres. Wien 22. Juli 1823.

Letacha,
k. k. Polizei-Obercommissär als Theater-Censor.

„Fierrabras, heroisch-romantische Oper in drei Acten. — Für das k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthor censurirt. — Wien am 21. Juli 1823."

[2]) Barbajas Pachtung und die damit vereinigte Administration des Theaters an der Wien endete am 31. März 1825. Darauf folgte Carl's Gastspiel und dessen Theaterpacht.

Oper noch von einer Honorirung des Textbuches mehr die Rede. Die Musik componirte Schubert in Wien, wie es scheint zum großen Theil im väterlichen Hause in der Rossau.

Von der Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der er arbeitete, gibt die Partitur dieser Oper abermals ein glänzendes Zeugniß. Kaum hatte er das Textbuch in Händen, so ergossen sich auch seine Melodien unaufhaltsam stromartig über dasselbe, und wenn die auf der Partitur-Abschrift befindliche Zeitangabe richtig ist, so hat er den ersten, über 300 Seiten ausfüllenden Act in sieben Tagen componirt.

Die ganze Oper (an 1000 Seiten der geschriebenen Partitur ausfüllend) vollendete er in dem Zeitraume vom 23. Mai bis 26. September, also innerhalb vier Monaten. Dabei fand er noch Lust und Muße, eine Operette, Lieder und Clavierstücke zu componiren.

Die Handlung der Oper (die gleich jener von „Fernando", „die Freunde von Salamanka", „Claudine von Villabella" und „Alfonso und Estrella" auf spanischem Boden spielt) ist folgende:

König Carl hat in blutiger Schlacht den Maurenfürsten besiegt und dessen Sohn Fierrabras gefangen genommen. Letzterer war vier Jahre früher mit seiner Schwester Florinde in Rom gewesen, sah daselbst Emma, die Tochter König Carl's, ohne jedoch zu wissen, wer sie sei, und erglüht seit jener Zeit für sie in Liebe. Florinde aber erblickte Roland, einen Ritter aus Emma's Gefolge, und — glücklicher als Fierrabras — fand sie ihre Neigung zu ihm erwidert. Beide Theile verließen dann die heilige Stadt, um in ihre Heimat zurückzukehren, Fierrabras mit dem Vorsatze, den Glauben seiner Väter abzuschwören.

Die gefangenen Mauren werden dem Könige vorgeführt; Fierrabras erblickt unter den Anweſenden Emma, von welcher er nun durch Eginhardt, einen Ritter an Carl's Hof, erfährt, daß ſie die Tochter von ſeines Vaters Beſieger ſei. Ritter Eginhardt, von ſeinem Herrn auserwählt, mit der Geſandtſchaft zu ziehen, welche dem Maurenfürſten die Friedensbedingungen zu übergeben hat, erſcheint in dem Garten des hellerleuchteten Schloſſes mit einer Laute, um in der Stille der Nacht Emma, ſeiner Geliebten, den Scheidegruß zu bringen. Dieſe tritt während des Geſanges auf den Balkon, verſchwindet aber bald wieder; das Thor des Schloſſes öffnet ſich und Eginhardt wird eingelaſſen. Gleich darauf kommt Fierrabras, der, ſtutzig gemacht durch eine im Innern des Hauſes vor ſich gehende Bewegung und den Ruf von Leuten, die Jemanden zu ſuchen ſcheinen, bei Seite tritt, um das Ende abzuwarten. Plötzlich öffnet ſich die Pforte; Emma geleitet Eginhardt heraus und bedeckt den Fliehenden mit ihrem Schleier. Da tritt ihnen Fierrabras entgegen, bereit, die verletzte Ehre des Hauſes mit ſeinem Schwerte zu rächen. Auf Emma's Flehen aber läßt er Eginhardt ſeine Flucht ungeſtört fortſetzen und bietet mit edler Reſignation der (von ihm geliebten) Königstochter den Arm, um ſie in das Schloß zurückzuführen. König Carl tritt aber eben mit ſeinem Gefolge zur Pforte heraus, und als er ſeine Tochter am Arme des Mauren erblickt, erfaßt ihn Grimm über das verletzte Gaſtrecht, und er befiehlt ſeinem Getreuen Eginhardt (um deſſen Liebe zu Emma er nichts weiß) den Fierrabras in den Kerker zu werfen. Dieſer opfert ſich für ſeinen Rivalen und wird in Feſſeln abgeführt. Mittlerweile ſammeln ſich die zu dem Geſandtſchaftszug beſtimmten Ritter, um mit Fahnen, Palmen und anderen Frie-

bens-Symbolen nach dem Hoflager des Maurenfürſten zu ziehen. Damit ſchließt der erſte Act.

Der Anfang des zweiten Actes führt uns die Ritter, die eben die Grenze des Heimatlandes überſchritten haben, wieder vor. Eginhardt und Roland ſenden dem Vaterland in einem herzlichen Geſange, der dann von dem Chor der Ritter aufgenommen wird, ihre Abſchiedsgrüße zu.

Eginhardt, der den Genoſſen träumeriſch nachgefolgt war und den es mächtig nach der Heimat zurückzieht, wird von den Rittern auf ſeinen Wunſch zurückgelaſſen und ihm bedeutet, in dem Falle, als ihm Gefahr drohen ſollte, in das Horn zu ſtoßen, damit die Freunde ihm zu Hilfe eilen könnten. Kaum ſind dieſe fortgezogen, ſo erſcheinen Mauren, die Eginhardt gefangen nehmen und mit ſich fortſchleppen. Die auf das Hornſignal herbeieilenden Ritter zerſtreuen ſich nach allen Seiten hin, um ihn aufzuſuchen. Eginhardt wird in das Hoflager des Maurenfürſten gebracht, der ihn um das Schickſal ſeines Sohnes befragt, und als er vernimmt, daß dieſer im Kerker ſchmachte, der ganzen Frankenbrut den Untergang ſchwört. — Florinde erfährt, daß Roland mit unter den Abgeſandten ſich befinde. Die Ritter langen an, Roland verkündiget dem Fürſten, daß ſein Heer geſchlagen und Fierrabras den Chriſtenglauben angenommen habe. Der Maurenfürſt flucht ſeinem Sohne und befiehlt, die Abgeſandten in den Thurm zu ſperren, um ſie der Rache ſeiner Krieger preiszugeben. Florinde beſchließt, Roland und ſeine Freunde zu retten. Sie eilt, in der einen Hand das Schwert, in der andern eine Leuchte haltend, in das finſtere Gemach, in welchem ſich die Ritter befinden, um dieſe von dem drohenden Ueberfall der Mauren zu benachrichtigen. Bald ertönt

das Wirbeln der Trommeln, der Ruf der Trompete und das Feldgeschrei der Feinde. Die Ritter wehren sich mit in der Eile zusammengerafften Waffen. Roland und Eginhardt unternehmen es, sich durch die Feinde zu den Ihrigen durchzuschlagen, um dann mit deren Hilfe den Thurm zu entsetzen. Eginhardt gelingt es, auf dem Rosse eines gefallenen Mauren der Grenze zuzujagen; Roland wird gefangen.

Der dritte Act beginnt wieder in König Carl's Schloß. Emma ist mit den Jungfrauen beschäftigt, den Heimkehrenden Kränze zu winden. König Carl tritt zu ihnen, und seine Tochter, gemartert von Gewissensbissen über das Schicksal ihres Retters Fierrabras, bekennt dem Vater ihre Liebe zu Eginhardt und den von diesem begangenen Verrath. Fierrabras wird sogleich in Freiheit gesetzt. Eginhardt stürzt herein, erzählt, was im Maurenlager vorgegangen und fleht um Hilfe. Carl befiehlt, daß alle Waffenfähigen zum Zug gegen den Feind sich rüsten sollen und bedeutet Eginhardt, die Freunde zu retten, wenn er sein verwirktes Leben wieder erringen wolle.

Die Ritter halten sich noch unbesiegt im Thurm, auf nahe Hilfe hoffend. Da errichten die Mauren einen Holzstoß, um Roland zu verbrennen. Florinde, als sie die Schreckensscene von der Zinne aus sieht, steckt ihren Schleier an eine Lanze und gibt den Mauren das Zeichen, daß sie das Bollwerk übergeben wolle.

Die Pforte öffnet sich; Florinde und die Ritter treten heraus. Die Tochter des Maurenfürsten stürzt ihrem Vater zu Füßen und bekennt ihm ihre Liebe zu Roland. Er aber befiehlt, sie und die Ritter dem Tode zu weihen.

Da ſtürzt Brutamonte mit der Botſchaft herbei, daß das Frankenheer in vollem Anmarſch ſei. Die Mauren dringen mit gezückten Säbeln auf die Ritter ein; ſchon aber ſtürmen Eginhardt und Fierrabras voran; Roland entreißt Florinde ihrem Vater, der ſie in den Thurm zurückführen will und iſt eben im Begriff, den Maurenfürſten zu durchbohren, als Fierrabras den ſchon gehobenen Arm aufhält, ihm zurufend, daß er ſeines Vaters ſchonen möge. König Carl und Emma erſcheinen; der überwundene Maurenfürſt wird aufgefordert, den Zwiſt zu enden; Eginhardt ſinkt dem Könige zu Füßen. Dieſer verzeiht und führt ihm Emma als ſeine Braut zu; der Maurenfürſt aber, durch die Fürſprache des Sohnes erweicht, legt Florinden's Hand in jene Roland's; Fierrabras erbittet ſich von König Carl, von nun an ſeinen ſiegreichen Fahnen folgen zu dürfen; mit allgemeinem Jubelchor ſchließt die Oper.

Der muſikaliſche Theil enthält nebſt der Ouverture [1]) 23 Muſikſtücke. Erſtere iſt ein intereſſantes, echt Schubert'ſches Orcheſterſtück von ernſtem Charakter, beginnend mit einer Introduction (in F, Andante $\frac{4}{4}$), an welche ſich das Thema anſchließt (F-Moll, Allegro ma non troppo $\frac{4}{4}$), das, immer wieder auftauchend, einem rothen Faden gleich die Ouverture durchzieht.

Die Oper beginnt mit einem Chor der in dem königlichen Schloß in Emma's Gemach mit Spinnen beſchäftigten Hoffräuleins (Andantino C-Dur $\frac{4}{4}$). Eine Soloſtimme führt den Geſang weiter, worauf der Chor die erſte Strofe wieder

[1]) Das Manuſcript der Ouverture beſitzt die Verlagshandlung Spina in Wien.

aufnimmt. Nach kurzem geſprochenem Dialog ſingt Emma dieſelbe Melodie (in G-Moll), der Chor ſchließt ſodann mit dem Eingangslied (in C-Moll) das Muſikſtück ab [1]), welches, melodiös und liederartig gehalten, der Situation wohl entſpricht.

Auf dieſen erſten Chor folgt abermals ein Chor, der die Sieger bekränzenden Jungfrauen, ſodann ein in knapper Form gehaltenes, nicht eben bedeutendes Liebesduett zwiſchen Emma und Eginhardt (Andantino As-Dur $\frac{3}{4}$).

Die Scene verwandelt ſich in den Prunkſaal des königlichen Schloſſes. Es ertönt ein Marſch (Allegro mod.

---

[1])

Chor.

Der runde Silberfaden
Läuft ſinnig durch die Hand
Zum Frommen wie zum Schaden
Webt ſich ein Liebespfand.

Solo.

Wie er die Welt begrüßet
Der Säugling neu belebt,
Die Hülle ihn umfließet,
Von Spinnerhand gewebt.

Chor (erſte Strofe).

Solo.

Zur Hülle ſelbſt im Grabe,
Zur Klag' im Treuebruch
Webt ſich als Spinnergabe
Von Spinnerhand gewebt u. ſ. w.

Chor (erſte Strofe).

D-Dur $\frac{4}{4}$) und nach dieſem der kräftige Chor der Ritter [1]), zu welchem der Geſang der Weiber und Jungfrauen (als Mittelſatz) ein gar liebliches Gegenſpiel bildet [2]). Beide Chöre vereinigen ſich ſchließlich zum allgemeinen Chor, worauf noch einmal der Marſch erklingt.

Folgen nun Recitative des von Würde und Salbung triefenden König Carl, Wechſelchöre, dieſe von hoher Schönheit, und ein allgemeiner Chor, ſodann Recitative des Fierrabras und Roland und ein reizender Chor der Jungfrauen mit Sopran-Solo [3]). (Andantino A-Dur $\frac{6}{8}$). Es entwickelt ſich hierauf ein Enſemble, an welchem der König,

---

[1]) Ritter.

Zu hohen Ruhmespforten
Klimmt er auf ſchroffem Gleis (sic),
Nicht fröhnt er hohlen Worten,
Die That nur iſt ſein Preis.

[2]) Frauen.

Den Sieger laßt uns ſchmücken
Von friſchem Kranz umlaubt (sic)
Muth ſtrahlet aus den Blicken
Der Lorbeer um das Haupt!

[3]) Emma.

Der Landestöchter fromme Pflichten
Weih'n Edler Dir die Heldenzier;
Mir war des Amtes zu verrichten,
Ich reich' für ſie den Kranz nur dir.

Chor.

Vaterhuld und milder Sinn
Schmückt den hohen Helden,
Seiner Tugenden Gewinn
Bleibt der Dank der Welten.

Roland, Ogier, Fierrabras, Eginhardt, Emma und die Ritter theilnehmen.

Der Eingangsmarsch und Chor läßt sich abermals vernehmen; diesem folgt ein Duett Roland's mit Fierrabras (Allegro moestoso con sforza A-Dur $\frac{4}{4}$), melodiös, aber nicht bedeutend, und das Finale. Dasselbe beginnt mit Eginhardt's Abschiedsständchen vor der Schloßterrasse, einem in dem üblichen Romanzenton gehaltenen Gesangsstück (Andante A-Moll $\frac{4}{4}$). Unheilverkündende Accorde begleiten das Auftreten des Fierrabras, der in einem Recitativ und einer durch schöne Begleitung sich auszeichnenden Arie sein Mißgeschick beklagt.

Da regt sich's in dem Flügel des königlichen Schlosses; der Ruf: „Wo ist sie?" „Verfolget die Spuren" u. s. f. schlägt an sein Ohr, und es beginnt von da an eine Reihe dramatisch bewegter Scenen, gehoben durch den Glanz durchaus schöner, ausdrucksvoller Musik. Auch das darauf folgende Terzett und ein von diesem durch Recitative und eine Arie Emma's geschiedenes Quartett sind Musikstücke von hohem mukalischem Werth. Der Hornruf ertönt; er ist für die Ritter das Zeichen zum Aufbruch. Der Wechselgesang der Ritter und Reisige (Allegro vivave C-Dur $\frac{4}{4}$), aus welchem sich ein Soloquartett [1]) (Emma, König, Egin-

---

[1]) Emma, Eginhardt und Fierrabras.

Dulden nur und Schweigen
Ziemt um solchen Preis,
Und kein Blick darf zeigen,
Was die Seele weiß.

hardt und Fierrabras), trefflich gearbeitet, heraushebt, ſchließt effectvoll den erſten Act.

Der zweite Act beginnt mit einem liedartigen Wechſelgeſang Roland's und Eginhardt's (Andantino C-Dur ♯), die dem Vaterland den Scheideblick zuwerfen. Der Chor der Ritter wiederholt die melodiſche Weiſe. Dieſe ziehen ab; aus der Ferne ertönt der Marſch der herannahenden Mauren (Allegro vivace F-Dur), ein charakteriſtiſches Tonſtück. Eginhardt ſtoßt in's Horn und ſein Ruf wird von den Freunden erwiedert. Der kräftige wilde Geſang der Mauren [1]), die in dem Hornſignal Verrath wittern, droht dem Verräther mit dem Tod. Nachdem ſie Eginhardt mit ſich genommen, ertönt abermals Hörnerſchall, die Ritter kehren zurück, um den Zurückgebliebenen aufzuſuchen; der nun folgende Chor (Al-

---

Carl.

Ernſt und Strenge zeigen
Iſt mein Pflichtgeheiß,
Vor des Frevlers Zeugen
Werd' der Schmach er preis (sic).

Chor.

Fort zum Siegesreigen,
Fort auf ſein Machtgeheiß,
Eures Ruhmes Zeugen
Bringt des Finders Preis.

[1]) Chor der Mauren.

Was mag der Ruf bedeuten?
Seid wohl auf eurer Hut,
Mög' er Verrath bedeuten,
So ſtröme bald ſein Blut.

legro molto vivace F-Dur $\frac{6}{8}$) bildet ein bewegtes, intereſſant gearbeitetes Muſikſtück. Noch ſchöner und bedeutender aber iſt das darauf folgende Duett zwiſchen Florinde und Maragond mit obligater Cellobegleitung [1]) (Andante con moto As-Dur).

An dieſes reiht ſich ein Terzett (der Admiral, Florinde und Eginhardt Andante con moto Es-Dur $\frac{4}{4}$), ſodann der Chor der in das Maurenlager einziehenden, den Frieden preiſenden Ritter (Allegro mod. E-Dur $\frac{4}{4}$), ein Terzett zwiſchen Florinde, Roland und dem Admiral, an welchem die Ritter und Mauren abwechſelnd im Chor theilnehmen, eine leidenſchaftlich gehaltene Arie Florindens (Allegro furioso), welche die verrätheriſch gefangen gehaltenen Ritter zu befreien beſchließt, und das Finale. Die im Innern des Thurmes verſammelten Ritter geben ihren ſchmerzlichen Gefühlen in einem einfach-ſchönen Vocalchor Ausdruck. Auf dieſen folgen Recitative, ein Duett Roland's und Florindens mit Begleitung des Chors und nun abermals ein ſchöner, religiös gehaltener Geſang der Ritter. Von da an beginnt Orcheſtermuſik und Melodram (in tempo d'Allegro). Von allen Seiten ertönen Schlachtſignale; außerhalb des Thurmes entbrennt der Kampf; Roland und Eginhardt ſchlagen ſich mit dem Ruf: „Für Treue, Lieb' und Vaterland" durch die Feinde. Ihnen antwortet der Chor der Ritter. Hierauf folgt Melodram mit Schlachtgetümmel und der Schlußgeſang der Ritter:

---

[1]) Florinde.

Weit über Glanz und Erdenſchimmer
Ragt meiner Wünſche hohes Ziel,
Und jedem Glück entſag' ich immer,
Lohnt mich der Liebe ſüß Gefühl u. ſ. w.

Muth und Beſinnung ſchwinden,
Ein düſtres Todesgrau'n
Läßt mich nur Qualen finden,
Zerſtört iſt mein Vertrau'n.

Der dritte Act beginnt — gleich dem erſten — mit einem Chor der im königlichen Schloß verſammelten, Kränze windenden Jungfrauen, aus welchem ebenfalls wieder die Soloſtimme Emma's ſich heraushebt.

Auf dieſen folgt ein Duett des Königs und ſeiner Tochter, Recitative und ein zärtliches Terzett (Emma, Eginhardt, Fierrabras), in welchem Eginhardt ſich von der Geliebten verabſchiedet (Allegro mod. C-Dur $\frac{2}{4}$).

Die Scene verwandelt ſich in das Innere des Thurmes, der von den Mauren belagert wird. Die Ritter ſind um Florinden beſchäftigt. Die nun folgende Arie der Letztgenannten mit Begleitung des Chores (Andante con Motto F-Moll $\frac{3}{4}$), ein einfach ſchöner Klagegeſang, iſt eines der gelungenſten Muſikſtücke der Oper [1]). — Es ertönt aus der Nähe ein Trauermarſch, an dieſen reiht ſich noch weiters Orcheſtermuſik an und folgt ſodann eine lebhaft

---

[1]) Florinde.

Des Jammers herbe Qualen
Erfüllen dieſes Herz,
Zum Grabe muß er wallen,
O unnennbarer Schmerz! u. ſ. f.

Chor (als Mittelſatz).

Laß dein Vertrau'n nicht ſchwinden,
Noch leuchtet uns ein Hoffnungsſtrahl,
Noch kann ſich Rettung finden,
Und ſpurlos flieht der Leiden Qual.

bewegte dramatiſche Scene (Florinde und die Ritter), in welcher Florinde das Oeffnen der Thurmthore befiehlt und die Ritter mit dem Freunde zu ſterben verlangen. Ihnen antwortet der wilde energiſche Chor der Mauren [1]), Enſemble (tempo di marcia D-Moll $\frac{4}{4}$), von den Schlägen des großen Beckens begleitet. Florinde ſtürzt in die Arme ihres Vaters; folgen nun Recitative und ein Enſemble (Admiral, Florinde, Chor der Ritter und Mauren), endlich das Finale (Allegro mod. B-Dur $\frac{4}{4}$). Kriegeriſche Signale ertönen; dieſen reihen ſich an Recitative, ein kurzer Chor der Ritter, abermals Recitativſtellen von Chorſtellen unterbrochen, und der Schlußgeſang mit Soloquartett (Allegro vivace $\frac{4}{4}$):

Vereint durch Bruderbande
Gedeiht nur Menſchenglück,
Es weilt im Vaterlande
So gern' der Söhne Blick.

Das Textbuch dieſer Oper gehört jener Gattung der „heroiſch-romantiſchen" an, in welchen Tapferkeit und Edel-

---

Florinde.

Und ſeines Todes Wunde
Bringt mir Verderben auch.

Chor.

Des Herzens tiefſte Wunde
Heilt froher Hoffnung Hauch.

[1]) Mauren.

Der Rache Opfer fallen,
Vergeblich war ihr Droh'n,
Bald wird die Luft erſchallen,
Empfangen ſie den Lohn.

muth um die Palme ringen. Alle darin Auftretenden ſind mehr oder weniger Helden, mit Ausnahme des ganz paſſiven Fierrabras, der doch der Oper ſeinen Namen leiht, in der That aber darin eine klägliche Rolle ſpielt. Seine Opferfreudigkeit iſt eine grenzenloſe; — dankt er doch dem Könige, als ihn dieſer (anſtatt des Eginhardt) einſperren läßt. Uebrigens fehlt es dem Stück nicht an Prunk, kriegeriſchen Aufzügen, Waffenlärm und Waffenthaten, welchen gegenüber Emma und der Frauenchor das ſanfte lyriſche Element vertreten. Die liedartige Weiſe tritt auch in dieſer Oper da und dort hervor; immerhin aber iſt dem Componiſten Gelegenheit zu dramatiſch-muſikaliſcher Entfaltung geboten, welche ſich Schubert nicht entgehen ließ. Die Männerchöre ſind von kräftiger Färbung und namentlich jene der Mauren von nationalem Charakter. Der Geſang wechſelt mit geſprochenem Dialog, und dieſem iſt — ſowie auch dem Melodram und Recitativen — eine nicht unbedeutende Stelle eingeräumt.

Zur Aufführung im Theater iſt die Oper nicht gelangt; einige Jahre nach Franzens Tod führte ſein Bruder Ferdinand Bruchſtücke daraus in ſeinen Concerten auf; im Jahre 1858 wurden in einem Concert des Wiener Männergeſang-Vereines die Ouverture, die erſte Scene des zweiten Actes (für Tenor, Baß und Männerchor) und die Scene im Thurm (für Sopran und Chor) aus dem dritten Act, und im Jahre 1862 der Vocalchor: „O theures Vaterland" aus dem zweiten Act in gelungener Weiſe und mit Beifall aufgeführt.

Der Oper „Alfonſo und Eſtrella" gegenüber befände ſich „Fierrabras" — wenn je eine Darſtellung desſelben auf der Bühne beabſichtigt werden ſollte — inſoferne im Nachtheil, als der geſprochene Dialog darin eine breite unerquickliche Rolle

ſpielt, während die erſtgenannte Oper an Stelle desſelben Recitative enthält. Hier müßte vor Allem durch Kürzung und Verbeſſerung der Textworte oder Einſchaltung neu dazu componirter Recitative gründliche Abhülfe getroffen werden. Dann aber möchte man geneigt ſein, dieſer Oper der zweckmäßigeren Gruppirung der Muſikſtücke und der lebendigeren dramatiſch wirkſameren Handlung wegen mit mehr Zuverſicht einen Bühnenerfolg vorherzuſagen, als dem lyriſch-einförmigen Drama „Alfonſo".

Noch iſt eines zwar klein geformten, aber zierlichen und luſtig glitzernden Juweles zu gedenken, welches in Geſtalt einer Operette vor einigen Jahren in dem Schubert'ſchen „Schatzkäſtchen" aufgefunden und aus dieſem herausgehoben wurde.

In dem achten Jahrgang der von J. F. Caſtelli veröffentlichten „dramatiſchen Sträuschen" [1]) findet ſich unter anderen zumeiſt dem Franzöſiſchen entlehnten Stücken auch die einactige Oper „Die Verſchwornen" enthalten. Der Verfaſſer ſchrieb zu derſelben nachſtehendes Vorwort:

„Die Klage der deutſchen Tonſetzer geht meiſtens dahin: „Ja; wir möchten gerne Opern in Muſik ſetzen, ſchafft uns nur Texte dazu!" Hier iſt einer, meine Herren! — Wollen Sie ihn mit Tönen begleiten, ſo bitte ich meine Worte auch etwas gelten zu laſſen und der Verſtändlichkeit der Intrigue nicht zu ſchaden, indem Sie Rouladen der muſikaliſchen Charakteriſtik vorziehen. Ich glaube, die Oper müſſe eine dramatiſche Handlung mit Muſik begleitet — nicht eine Muſik mit darunter gelegtem Texte ſein, und der Totaleindruck gilt meinem

[1]) Sie erſchienen im Verlag bei Wallishauſſer in Wien.

Erachten nach mehr, als einem einzelnen Sänger Gelegenheit geben, ſeine Gurgelfertigkeit zu zeigen. — Laßt uns etwas für die eigentliche deutſche Oper thun, meine Herren!"

Dieſes Vorwort, welches in dem Jahrgang 1823 der „Sträuschen" zu leſen iſt, während das Singſpiel nach der auf einer Abſchrift der Originalpartitur befindlichen Angabe bereits im Jahre 1819 componirt ſein ſoll, legte die Vermuthung nahe, es habe der Verfaſſer des Textes gar nicht darum gewußt, daß ſeine Verſe bereits in muſikaliſches Gewand gekleidet ſeien, und zwar von keinem Geringeren als von Franz Schubert. Caſtelli erinnerte ſich noch im Greiſenalter, einſtens vernommen zu haben, daß der ihm perſönlich bekannte Schubert die Compoſition ſeiner Operette in Angriff genommen habe [1]). Da aber dieſe niemals zur Aufführung gelangt und ihm überdieß zugeraunt worden ſei, der Componiſt habe den Humor des Dichters gar nicht aufgefaßt, ſondern ein ſentimental-düſteres Tongemälde geſchaffen, ſo ſei ihm auch jedes weitere Intereſſe daran entſchwunden. Ueber den Zeitpunkt der Entſtehung des Singſpieles konnte er nach ſo langer Zeit in keiner Weiſe mehr Aufſchluß geben [2]).

Auffallend bleibt es, daß Ferdinand Schubert (der doch die Jahreszahl 1819 auf die von ihm verfaßte Copie geſetzt

---

[1]) Einer kurzen Unterredung entnommen, welche ich mit Caſtelli unmittelbar nach der Aufführung der Operette im Concertſaal gepflogen habe.

[2]) Dieſen Aufſchluß würde ohne Zweifel die Originalpartitur geben, auf welcher Schubert in gewohnter Weiſe den Tag der Inangriffnahme und der Beendigung des Werkes bezeichnet haben wird. Das Autograf liegt aber nicht vor und iſt wahrſcheinlich zugleich mit anderen Schubert'ſchen Compoſitionen von Ferdinand Schubert verkauft worden.

zu haben ſcheint) in ſeinen Aufzeichnungen allenthalben das Jahr 1823 als Entſtehungszeit der Operette hinſtellt. Für dieſe ſpätere Periode, mit welcher ſo recht die Blüthezeit der Schaffenskraft unſeres Tondichters beginnt, ſpricht aber auch der muſikaliſche Gehalt des Singſpieles [1]).

Ein charakteriſtiſcher Zug Schubert's iſt es, daß er gegen den Verfaſſer des Textes auch nicht mit Einer Silbe ſeiner Compoſition Erwähnung that, welche Zurückhaltung der alte Caſtelli damit vergelten zu wollen ſchien, daß er nach der erſten Aufführung des muſikaliſchen Theiles der Operette im Concertſaal die unbegreifliche Behauptung wagte: Es könne

[1]) Bauernfeld verlegt in ſeiner 1829 verfaßten „Skizze" die Entſtehungszeit der Operette in das Jahr 1824; Joſef Hüttenbrenner will mit Beſtimmtheit wiſſen, daß ihm Schubert „Die Verſchwornen" erſt 1824 oder 1825 auf dem Clavier vorgeſpielt habe, und er erinnert ſich um ſo lebhafter daran, da der Componiſt ſelbſt an ſeiner Muſik Gefallen fand und die Aufführung der Oper auf dem Theater wünſchte, zu welchem Ende auch er und Hüttenbrenner mehrmals Schritte (doch immer vergeblich) gethan haben. Auf einem Zettel (im Beſitz des letzteren) findet ſich folgende Notiz aus dem Jahre 1824: „Der häusliche Krieg, beim Vater componirt, cenſurirt und für die Aufführung im Hofoperntheater paſſirt." Ein Schreiben von Schubert an Kupelwieſer aus dem Jahre 1824 erwähnt der Operette. — In einem Aufſatz in der „Augsb. Allg. Ztg.", welcher im October 1862 anläßlich der Aufführung der „Verſchwornen" in München erſchien, hieß es unter Anderm: „Ein Jahr, nachdem Schubert ſeine Arbeit (die Operette) bei der Wiener Oper eingereicht hatte, hielt er die Zeit für reif, um ſich nach dem Schickſal ſeines Werkes Erkundigungen zu erlauben. Darauf erhielt er die Partitur aus der Theater-Bibliothek zurück, gerollt, geknüpft und eingeſchlagen, kurz in demſelben Zuſtand, wie er ſie vor 13 Monaten der beurtheilenden Weisheit zu Handen gegeben hatte." Ob und wie viel an der Sache Wahres, iſt mir nicht bekannt geworden; J. Hüttenbrenner erinnert ſich nicht eines ſolchen Vorfalls.

nicht die ganze Muſik von Schubert herrühren! Bezüglich der Auffaſſung des Textes aber fühlte er ſich von ſeinem Vorurtheil gründlich geheilt.

Der urſprüngliche Titel: „Die Verſchworenen“ wurde von der in den Zwanziger Jahren waltenden Cenſursbehörde beanſtändet und ſofort in den minder Gefahrdrohenden: „Der häusliche Krieg“ umgewandelt.

Die Operette beſteht aus eilf Muſikſtücken verſchiedener Art, welche durch geſprochenen Dialog voneinander geſchieden ſind. Die Handlung des Stückes — im Grunde nichts anderes als eine Ueberſetzung der „Liſiſtrate“ von Ariſtofanes in das Wieneriſch-Mittelalterliche — faßt ſich in Folgendem zuſammen:

Graf Heribert von Lüdenſtein, Bannerherr, Aſtolf von Reiſenberg, Garold von Nummen, Friedrich von Trausdorf, Lehensmänner des Heribert, und mit ihnen viele Ritter ſind in den heiligen Krieg gegen die Saracenen gezogen. Ihre Frauen: Ludmilla, Helena, Luitgarde, Kamilla und jene der übrigen Ritter trauern um die Männer und ſehnen ſich nach ihrer endlichen Rückkehr. Ludmilla, aufgebracht darüber, daß ihr Mann, das Gebot der Ehre der Pflicht der Liebe voranſtellend, ſie auf ſo lange Zeit verlaſſen konnte, entbietet die Frauen aller jener Ritter, die ebenfalls in den Krieg gezogen ſind, auf ihr Schloß, um ſie dahin zu beſtimmen, daß ſie den Männern bei ihrer Rückkehr in die Heimat mit Gleichgiltigkeit und Kälte entgegentreten möchten. Der Page des Grafen, Udolin, der den zurückkehrenden Rittern vorausgeeilt war, erfährt durch Iſella, Zofe der Gräfin und ſeine Geliebte, dieſen Verſchwörungsplan und wohnt in Frauenkleidern der entſcheidenden Frauenſitzung bei. Ludmilla's Vorſchlag wird einſtimmig angenommen. Die Ritter langen

im Schloſſe an. Udolin verräth ſeinem Herrn das Vorhaben der Frauen. Schnell iſt von den Rittern der Entſchluß gefaßt, die Liſt mit gleichen Waffen zu bekämpfen und den gleichgiltig ſcheinenden Frauen mit noch größerer Kälte zu begegnen. In dem Saale des Schloſſes treffen die Ritter mit ihren Frauen zuſammen; die Verſtellung wird von beiden Theilen auf's beſte durchgeführt, nur daß die Ritter, ohne ihre Frauen auch nur begrüßt zu haben, alsbald in den Prunkſaal ziehen, um dort ihr Trinkgelage abzuhalten. Die Gräfin iſt beſtürzt über das Benehmen ihres Gatten, die übrigen Frauen fangen bereits an, ihr über die angezettelte Verſchwörung Vorwürfe zu machen. Da kommt Iſella und berichtet der Gräfin, ihr Gemahl habe bei der Tafel den Humpen erhoben, den Krieg und Kriegsruhm leben laſſen und beigefügt: „Nur kurze Zeit wollen wir hier ausruhen, dann geht es wieder hin auf's Feld der Ehre zu neuen Lorbeern. Bis dahin laßt uns keine Gemeinſchaft mit unſern Ehefrauen pflegen.“ — Die Beſtürzung Ludmilla's und der übrigen Frauen erreicht ihren Höhepunkt. Der Zuſtand fängt an, unerträglich zu werden; ſchon begehrt die Gräfin eine geheime Unterredung mit dem Grafen; die übrigen Frauen beſtehen ebenfalls auf der Zuſammenkunft mit ihren Männern. Helene kommt, die Erſte, mit Aſtolf zuſammen; die Gräfin ahnt, daß ihre Sache verrathen ſei, ſie tritt ihrem Gemahl liebevoll entgegen, und dieſer, kaum mehr im Stande, ſeinen Gefühlen Einhalt zu thun, rettet ſich nur noch durch die Lüge, daß ein fürchterlicher Schwur ihn und ſeine Waffengefährten binde, wieder in's Feld zurückzukehren. Er ſagt der Gräfin ein letztes Lebewohl und entfernt ſich. Udolin und Iſella treten ein. Erſterer vertraut der Gräfin,

die Ritter, einſtmals von Sarazenen umringt und ohne Hoffnung zu entkommen, hätten das Gelübde abgelegt, für den Fall ihrer Rettung noch einen Feldzug zu unternehmen und ihren Ehefrauen nicht den kleinſten Beweis von Zuneigung zu geben, außer wenn dieſe aus Liebe zu ihnen die Rüſtung anzögen und mit ihnen für den Glauben fechten würden. Die Gräfin erklärt, daß ſie dies nie thun werde. Iſella nimmt eine Rüſtung von der Wand und bekleidet ſie damit, doch nur aus Scherz, wie ſie vorgibt. Der Graf erſcheint; gerührt von dem Anblick ſeiner Frau, ruft er die Ritter herbei; die Gräfin will die Waffen wieder ablegen, da erſcheinen aber auch die übrigen Frauen in Waffenſchmuck und zwingen ihre Anführerin, ebenfalls ſo zu bleiben. Die Männer geben ſich nun beſiegt, der Graf erklärt die Geſchichte von dem Gelübde als erfunden; Iſella und Udolin reichen ſich die Hand zum Bunde.

Die von Schubert componirte Muſik enthält: ein Duett zwiſchen Iſella (Sopran) und Udolin (Tenor)[1]) (Allegro A-Dur $\frac{4}{4}$); eine Romanze der Helene (Moderato F-Moll $\frac{6}{8}$), einen Chor der Rittersfrauen (Allegro mod. C-Dur $\frac{4}{4}$), aus mehreren in Tonart und Rhythmus verſchiedenen Theilen beſtehend; den Verſchwörungschor der Frauen (Allegro D-Moll $\frac{4}{4}$) mit einem Schlußſatz (Andantino D-Dur $\frac{6}{8}$), einen Marſch und Chor der Ritter (Allegro mod. H-Moll $\frac{4}{4}$), einen Chor der Ritter (Allegro mod. Es-Dur $\frac{4}{4}$), einen Chor der Ritter und Frauen (Andantino C-Dur $\frac{4}{4}$) und ein Duett zwiſchen

[1]) Der Part des Pagen Udolin iſt im Duett (Nr. 1) für Tenor, in den übrigen Muſikſtücken für Sopran componirt.

dem Grafen und der Gräfin (F - Dur $\frac{4}{4}$), ein Duett zwiſchen Aſtolf und Helene (Andantino B-Dur $\frac{3}{8}$) mit dem Schlußſatz (Allegro vivace $\frac{4}{4}$), eine Ariette des Grafen (Allegro mod. A-Dur $\frac{4}{4}$), eine Ariette der Gräfin (Allegro mod. C-Dur $\frac{2}{4}$) und das Finale (Allegro giusto D-Dur $\frac{4}{4}$), dieſes mehrere durch Tonart und Rhythmus geſchiedene Theile enthaltend, von welchen ſich der Marſch und Chor der Frauen (G - Dur $\frac{4}{4}$), das Solo der Gräfin mit Begleitung des Männer- und Frauenchores (Andante C - Dur $\frac{4}{4}$) und der Schlußchor (Allegro mod. C-Dur $\frac{4}{4}$) herausheben.

Dieſes reizende Singſpiel gewährt ſchon darum ein erhöhtes Intereſſe, weil mit demſelben in neueſter Zeit der Reigen in der Vorführung von Schubert's dramatiſch-muſikaliſchen Leiſtungen eröffnet und der erſte Impuls zu weiteren Verſuchen nach dieſer Richtung hin gegeben wurde.

Nachdem die Operette über vierzig Jahre in Geſellſchaft anderer Kleinodien ungekannt und unbenützt geruht hatte, wurde der muſikaliſche Theil derſelben am 1. März 1861 in Wien zum erſten Mal in einem Muſikvereinsconcert einer zahlreichen, mit geſpannter Aufmerkſamkeit lauſchenden Zuhörerſchaft mit glänzendem Erfolge vorgeführt [1]). Die Friſche und Anmuth der Melodien, verbunden mit trefflicher Charakteri-

[1]) Die Aufführung im Concertſaal leitete der artiſt. Director des Muſikvereines Herr Johann Herbeck, welchem überhaupt die Bekanntſchaft mit der Operette zu verdanken war. Es ſangen darin: Frl. Hofmann (Gräfin), Frl. Ottilie Hauer (Helene), Frl. Bertl (Iſella), Hr. Mayerhofer (Graf) und Hr. Olſchbauer (Udolin und Aſtolf). Bei der zweiten Aufführung (22. März) übernahm die Hofoperuſängerin Frl. Kraus die Rolle der Gräfin und der Hofoperuſänger Hr. Walther die Tenorpartie.

ſtrung der Perſonen des Stückes, wirkte in eben dem Maße anregend, als die Sicherheit und Leichtigkeit in Behandlung des Vocalen und Inſtrumentalen in ſo Manchen, die an Schubert's Begabung nach dieſer Seite hin gezweifelt, freudiges Erſtaunen hervorrief. Unſer Tondichter zeigte ſich übrigens auch hier vorzugsweiſe als großer Lyriker. Der zu Grunde gelegte Text gibt keine Veranlaſſung zu eigentlich dramatiſchen Effecten, wenn auch Einzelheiten, wie beiſpielsweiſe das Finale, den aufrichtigſten Neid noch lebender Tonſetzer erregen dürften. Es zieht da ein Liederſpiel von eilf Nummern an uns vorüber, deren eine reizender iſt als die andere [1]).

Was die Aufführung der „Verſchwornen" im Theater anbelangt, ſo hat die freie Reichsſtadt am Main der Vaterſtadt des Componiſten den Rang abgelaufen. In Frankfurt gelangte die Oper bereits am 29. Auguſt 1861 mit beſtem Erfolg zur erſten Darſtellung, welcher bald darauf noch weitere folgten [2]).

---

[1]) Im Frühjahr 1862 erſchien bei Spina ein von Dr. Schneider verfaßter Clavierauszug mit und ohne Text, und noch andere Arrangements der Operette.

[2]) Die erſte Anzeige von der Aufführung enthielt das „Frankfurter Muſeum", welches ſich dahin ausſprach, daß das reizende Werkchen, deſſen ſüße Muſik den weichen Schmelz ſüdlicher Weiſen mit dem energiſchen Charakter deutſcher Klänge auf's wunderbarſte vereinige, von Seite der Kritik und des Publikums die freundlichſte Aufnahme gefunden und als eine weſentliche Bereicherung des Repertoirs geprieſen werde. „Die Muſik", heißt es weiter, „iſt ſo fein, duftig, anmuthig und reizend, wie man es nur von dem berühmten vielſeitigem Liederſänger erwarten darf. Eine Nummer iſt ſchöner als die andere. Die Oper war mit bemerkenswerthem Geſchick in Scene geſetzt. Der Schauplatz

In Wien wurde ſie am 19. October 1861 zum erſten Mal im Hofoperntheater gegeben. Die Aufführung des muſikaliſchen Theiles erwies ſich zwar der im Concertſaal vorausgegangenen nicht ebenbürtig, die Aufnahme der Novität ſeitens des Publikums war aber eine ſehr günſtige. Daß „Die Verſchwornen“ ſich demungeachtet nur kurze Zeit auf dem Repertoir hielten, iſt Verhältniſſen zuzuſchreiben, die mit dem inneren Werth der Schubert'ſchen Compoſition nichts

---

war ſehr hübſch arrangirt. Die Mitwirkenden gaben ſich alle Mühe; man fühlte heraus, daß ſie Freude an dem Werke haben. Der Beifall war ein lebhafter.“ — In den „Didaskalien“ des Frankfurter Journal's wurde des theatraliſchen Ereigniſſes in folgender Weiſe gedacht: „Mit dem „Häuslichen Krieg“, einer hinterlaſſenen einactigen Oper von dem genialen Liedercomponiſten Franz Schubert (Text von Caſtelli), hat unſere Direction einen guten Griff gethan. Das anmuthige Tonwerk iſt bereits zweimal mit entſchiedenem Beifall gegeben und dürfte ſich dauernd auf unſerem Repertoir erhalten. Das hieſige Theater iſt das erſte, welches die Operette zur Aufführung bringt, nachdem dieſelbe im Frühjahr d. J. durch eine Concert-Aufführung der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ in Wien zuerſt bekannt geworden. Die Veranlaſſung zur Compoſition dieſer Oper dürfte wohl das Vorwort ſein, das Caſtelli bei der Veröffentlichung eines „Die Verſchwornen“ betitelten Operntextes dieſem voranſetzte. Es waren 42 Jahre nöthig, um dieſer Tondichtung von ausgeſprochenem innerem Werthe den Weg zur Bühne zu bahnen, während indeß ſo vieles Gehaltloſe über dieſelbe geſchritten iſt. Der Caſtelli'ſche Text lädt zu einer charakteriſtiſchen und dramatiſch lebensvollen muſikaliſchen Behandlung in jeder Hinſicht ein; ſeine Handlung iſt reich an draſtiſchen Momenten. Schubert hat es verſtanden, die vielen lyriſchen, ſentimentalen und komiſchen Situationen, welche der Text bietet, mit feinem Gefühle auszubeuten: die Muſik iſt von der lebhafteſten dramatiſchen Bewegung, von ſeltenem Melodienreichthum, friſch, ſtimmungsvoll und originell. Jede einzelne Nummer hat ihre eigenen Reize.“

zu ſchaffen haben, ſondern in den ökonomiſchen Verhältniſſen des Theaters und dem Verlangen des Publikums, den ganzen Abend durch eine größere Opernvorſtellung ausgefüllt zu ſehen, ihre naheliegende Erklärung finden [1]).

In neueſter Zeit (October 1862) wurde das Singſpiel auch im Hoftheater zu München [2]) und in Salzburg zur

[1]) „Der häusliche Krieg" wurde in Verbindung mit einem Tanzdivertiſſement oder einer zweiten Operette gegeben. — Im Hofoperntheater in Wien ſang Frl. Fiſcher die Iſella und Herr Erl den Aſtolf; die übrige Beſetzung war jene der zweiten Concertaufführung.

[2]) Die Vorführung der Operette in München veranlaßte einen Muſikreferenten in der „Augsb. Allg. Zeitung" zu folgenden, theils allgemeinen, theils ſpeciell auf Schubert Bezug habenden Betrachtungen, deren bezeichnendſte Stellen hier herausgehoben erſcheinen:

„Der Galgenhumor der Impotenz — heißt es da — welcher nicht ſelten in der literariſchen wie muſikaliſchen Kritik das Wort zu ergreifen ſich berufen glaubt, liebt es, vor allen andern Argumenten gegen uneigennützige höhere Geiſtesthätigkeit den Hinweis auf die geringſchätzige Gleichgiltigkeit zu führen, mit welcher ſolche Beſtrebungen von maßgebender Seite, von der ſie Aneiferung oder Unterſtützung empfangen ſollten, aufgenommen wurden. Und mancher, der auf Meiſters Worte zu ſchwören erzogen iſt, nimmt häufig für ein Zeichen der heutigen Zeit, was Gemeinfehler des Menſchengeſchlechtes ſeit Menſchengedenken iſt. Nach der Erfahrung der Geſchichte kann man behaupten, daß bei keiner Kunſt das Urtheil der Zeitgenoſſen ſo große, ſo langſam überwindliche Mühe habe, den Leiſtungen der Muſe gerecht zu werden, als bei der Kunſt der Muſik. Das Erdenwallen der großen deutſchen Tondichter, woferne ſie nicht, wie Gluck und Händel, bei fremden Völkern ihr Glück zu machen wußten, gehört theils zu den trübſeligſten, theils zu den beſcheidenſten Erfahrungen, welche das fleiſchgewordene Genie in den bunten Verhältniſſen des bürgerlichen Lebens zu machen hatte. Auch für Franz Schubert, den letzten von den großen Meiſtern, welche durch die Kunſt der Töne den Ruhm des deutſchen Volkes vor

Darſtellung gebracht, wo es ſich ebenfalls eines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen hatte. — —

Wie ſchon erwähnt, gehört auch der reizende Liederkranz: „Die ſchöne Müllerin" dem hier behandelten Zeitabſchnitte an.

Eines Tages beſuchte Schubert den Privatſecretär des Grafen Seczenyi, Herrn Benedict Randhartiger [1]) (derzeit k. k. Hofkapellmeiſter), mit welchem er in freundſchaftlichem Verkehr ſtand. Kaum hatte er das Zimmer betreten, als der Secretär zum Grafen beſchieden wurde. Er entfernte ſich ſofort, dem Tondichter bedeutend, daß er binnen kurzem zurück ſein werde. Franz trat an den Schreibtiſch, fand da einen Band Gedichte liegen, von denen er das eine und andere durchlas, ſteckte das Buch zu ſich und ging fort, ohne

---

andern erhöhten, konnte von der thatkräftigen Ermunterung, welche ſeinem Genie von maßgebender Seite wiederfahren, bittere Geſchichten ſagen. Früh, viel zu früh für die Verehrung ſeines Schaffens, kaum in's Mannesalter getreten, ſtarb der reichbegabte Wiener, und Jahrzehente mußten vergehen, ehe eine Geſellſchaft emſiger Dilettanten dem vergrabenen Spiel die langentbehrte Ehre der erſten Aufführung und den Bühnen von Beruf das Zeichen gab, daß ſie durch das fertige Renommée des zu den Claſſikern verſammelten Schubert gedeckt, kein kühnes Wagniß mehr unternehmen, wenn ſie den „häuslichen Krieg" vor die Lampen brächten. — Gleichſam aus einer andern Welt, aus einer Welt, die nicht mehr die des muſikaliſchen Schaffens von heute iſt, klangen dieſe einfachen, zartſinnigen, herzergreifenden Weiſen, dieſe Fülle melodiſchen Reichthums, dieſe zierlich ſorgſame Inſtrumentirung, dieſe fromme prieſterliche Thatäußerung einer ſich ſelbſt noch heilighaltenden Kunſt, welche die glorreichen Effecte eines Meyerbeer und R. Wagner noch nicht erfahren hat."

[1]) Der Gewährsmann dieſer Entſtehungsgeſchichte der erſten „Müllerlieder".

Randhartinger's Rückkehr abzuwarten. Dieſer vermißte alsbald nach ſeiner Zurückkunft die Gedichtſammlung und begab ſich des anderen Tages zu Schubert, um das Buch abzuholen. Franz entſchuldigte ſeine eigenmächtige Handlung mit dem Intereſſe, welches ihm die Gedichte eingeflößt hätten, und zum Beweis, daß er das Buch nicht fruchtlos mit ſich genommen habe, präſentirte er dem erſtaunten Secretär die Compoſition der erſten „Müllerlieder", die er zum Theil in der Nachtzeit vollendet hatte.

Einen merkwürdigen Beleg ſeiner ſelbſt durch körperliche Leiden nicht zu hemmenden Productionskraft gibt die verbürgte Thatſache, daß Franz mehrere „Müllerlieder" und das Lied „Der Einſame" in ſiechem Zuſtand im Spital niedergeſchrieben hat [1]).

Von Liedern entſtanden um dieſe Zeit noch: „Viola", „Der zürnende Barde", „Drang in die Ferne", „Pilgerweiſe", „Auf dem Waſſer zu ſingen", „Du biſt die Ruh", „Geheimniß" und „Der Zwerg" (eigentlich „Treubruch"), Fragment eines Gedichtes von H. Collin, durchweg dem Schönſten angehörend, was Schubert im Lied geſchaffen. Namentlich iſt „Der Zwerg" als eine der ergreifendſten, dramatiſch belebten Compoſitionen anerkannt, ein Meiſterſtück, welches der Tondichter, von ſeinem Verleger zur Ablieferung eines Liedes gedrängt, ohne jegliche Vorbereitung in aller Eile auf das Papier hinwühlte, indem er gleichzeitig an dem Geſpräch eines Bekannten [2]) theilnahm,

[1]) Darüber findet ſich noch eine nähere Andeutung in der ſpäter folgenden „Charakteriſtik".

[2]) Es war dies ebenfalls Randhartinger, der Gewährsmann obiger Erzählung.

der gekommen war, ihn zu einem Spaziergang abzuholen — ein würdiges Seitenſtück zu der Ruhe und Sammlung, mit welcher Mozart mitten im Hauslärm die herrlichen Enſembleſtücke in der „Hochzeit des Figaro" niederſchrieb.

Noch entſtanden in dieſem Jahr eine Sonate für Clavier und Arpeggione (unveröffentlicht) und die ſchöne Sonate in A-Moll [1]) (op. 143).

Nachdem Schubert ſchon früher zum Ehrenmitglied des Gratzer Muſikvereins ernannt worden war, wurde ihm und Vogl — wahrſcheinlich auf Anregung des damals als Secretär beim Muſikverein in Linz fungirenden Albert Stadler — nunmehr auch die Anerkennung zu Theil, als Ehrenmitglieder des dortigen Muſikvereins aufgenommen zu werden.

[1]) Von den Verlegern Mendelsſohn gewidmet.

XII.

(1824.)

Nach dem im Jahre 1863 erfolgten Ableben des Professors Leopold Kupelwieser fand sich in dessen brieflichem Nachlaß ein Schreiben Franz Schubert's an ihn vor, datirt 31. März 1824, dessen Inhalt einen schmerzlich überraschenden Einblick in die damalige Gemüthsstimmung des Tondichters gewährt.

Das Fehlschlagen so mancher Hoffnung — insbesondere was die Aufführung seiner Opern im Theater anbelangt — bedrängte äußere Verhältnisse, anhaltendes körperliches Unwohlsein, die lange währende Abwesenheit mehrerer seiner vertrautesten Freunde [1]) von Wien, endlich, wie man wohl annehmen darf, etwas Liebesgram, überantworteten den zwar ernsten, aber nichts weniger als weltschmerzelnden Gefühlen nachhängenden Schubert um diese Zeit einer trübseligen, an Verzweiflung grenzenden Gemüthsstimmung. Auf das reich blühende Leben der eben vorhergegangenen Periode folgte — allerdings nur vorübergehend — ein Zustand physischer Abspannung und moralischer Niedergeschlagenheit, wie wir einem solchen in Schubert's Leben kein zweites Mal wieder begegnen.

---

[1]) Kupelwieser befand sich in Italien, Schober in Preußen.

Leopold Kupelwieſer[1]), von Sehnſucht getrieben, die Heimat der Künſte zu ſchauen und daſelbſt ſeiner weiteren Ausbildung in der Malerkunſt obzuliegen, war — ein 27jähriger Jüngling — zu Anfang dieſes Jahres in Geſellſchaft eines ruſſiſchen Edelmanns, Namens Alexis Bereſin, nach Italien gereiſt, und hatte zunächſt in Rom längeren Aufenthalt genommen[2]). An ihn ſind (unter dem erwähnten Datum) die nachſtehenden Zeilen[3]) gerichtet:

„Lieber Kupelwieſer!

Schon längſt drängt es mich, an Dich zu ſchreiben, doch niemals wußte ich wo aus, wo ein. Doch nun beut ſich mir die Gelegenheit durch Smirſch[4]), und ich kann endlich wieder einmal Jemanden meine Seele ganz ausſchütten. Du biſt ja ſo gut und bieder, Du wirſt mir gewiß manches verzeihen, was mir Andere ſehr übel nehmen würden. — Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichſten, elendſten Menſchen auf der Welt.

---

[1]) L. Kupelwieſer, geboren 1796 zu Piſting in Niederöſterreich, wurde Profeſſor und k. Rath an der Kunſtakademie in Wien, und ſtarb daſelbſt am 17. Nov. 1862.

[2]) Als die beiden Reiſenden nach Sicilien überfuhren, erkrankten ſie am Nervenfieber; Bereſin ſtarb, Kupelweiſer aber erholte ſich und blieb bis in das Jahr 1825 in Italien.

[3]) Der Brief iſt abdreſſirt: Al Signor Leopoldo Kupelwieser, pittore tedesco, recapito al Caffè greco a Roma. Derſelbe wurde mir von der Familie Kupelwieſer freundſchaftlichſt mitgetheilt.

[4]) Smirſch, damals Caſſier am kaiſerlichen Hof, und ein geſchickter Blumenmaler, beſorgte während K's. Aufenthalt in Italien deſſen Geſchäfte. S. lebt derzeit in Penſion in Wien.

„Denke Dir einen Menſchen, deſſen Geſundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer ſchlechter ſtatt beſſer macht; denke Dir einen Menſchen, ſage ich, deſſen glänzendſte Hoffnungen zu nichte geworden ſind, dem das Glück der Liebe und Freundſchaft nichts bietet als höchſtens Schmerz, dem Begeiſterung (wenigſtens anregende) für das Schöne zu ſchwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Menſch iſt? Meine Ruh' iſt hin, mein Herz iſt ſchwer, ich finde ſie nimmer und nimmermehr, ſo kann ich jetzt wohl alle Tage ſagen, denn jede Nacht, wenn ich ſchlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den geſtrigen Gram. So freude- und freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich beſuchte und mir einen Strahl jener vergangenen ſüßen Tage zuwendete. — Unſere Geſellſchaft (Leſegeſellſchaft) [1]) hat ſich, wie Du wohl ſchon wiſſen wirſt, wegen Verſtärkung des rohen Chores im Biertrinken und Würſteleſſen den Tod gegeben, denn ihre Auflöſung erfolgt in zwei Tagen, obwohl ich ſchon beinahe ſeit Deiner Abreiſe ſie nicht mehr beſuchte. Leidesdorf [2]), mit dem ich recht genau bekannt geworden bin, iſt zwar ein wirklich tiefer und guter Menſch, doch von ſo großer Melancholie, daß ich beinahe fürchte, von ihm mehr

[1]) Dieſe Leſeabende fanden bei Schober und Bruchmann ſtatt. Es wurden dabei die Claſſiker, auch Homer vorgenommen. Schubert pflegte dieſen äſthetiſchen Uebungen beizuwohnen, in welchen Franz v. Schober und Bruchmann (Sohn) gewöhnlich die Vorleſenden waren.

[2]) Leidesdorf, Kunſt- und Muſikalienhändler in Wien, etablirte ſich ſpäter in Florenz. Ein Theil der Schubert'ſchen Compoſitionen wurde von ihm verlegt.

als zu viel in dieſer Hinſicht profitirt zu haben; auch geht es mit meinen und ſeinen Sachen ſchlecht, daher wir nie Geld haben. Die Oper von Deinem Bruder [1]) (der nicht ſehr wohl that, daß er vom Theater wegging) wurde für unbrauchbar erklärt, und mithin meine Muſik nicht in Anſpruch genommen. Die Oper von Caſtelli: Die Verſchwornen, iſt in Berlin, von einem dortigen Compoſiteur componirt, mit Beifall aufgenommen worden [2]). Auf dieſe Art hätte ich alſo wieder zwei Opern umſonſt componirt. In Liedern habe ich wenig Neues gemacht [3]), dagegen verſuchte ich mich in mehreren Inſtrumentalſachen, denn ich componirte zwei Quartette für Violinen, Viola und Violoncello und ein Octett, und will noch ein Quartett [4]) ſchreiben; überhaupt will ich mir auf dieſe Art den Weg zur großen Sinfonie bahnen.

„Das Neueſte in Wien iſt, daß Beethoven ein Concert gibt, in welchem er ſeine neue Sinfonie, drei Stücke aus der neuen Meſſe und eine neue Ouverture producirn läßt [5]). Wenn Gott will, ſo bin ich auch geſonnen, künftiges Jahr ein ähnliches Concert zu geben [6]). Ich ſchließe jetzt, damit

---

[1]) Joſef Kupelwieſer, der Verfaſſer des Textes zu der Oper „Fierrabras".

[2]) Ich habe nicht erfahren können, welcher Componiſt in Berlin „Die Verſchwornen" in Muſik ſetzte.

[3]) Der Catalog weist deren nur ſechs aus.

[4]) Dieſe Streichquartette ſind wohl die bekannten in A-Moll, in Es- und E-Dur.

[5]) Die neunte Sinfonie, die D-Meſſe und Ouverture (op. 124). Das Concert fand am 7. Mai ſtatt.

[6]) Dieſer Vorſatz kam erſt im Jahre 1828 zur Ausführung.

ich nicht zu viel Papier brauche, und küſſe dich tauſend Mal. Wenn Du mir über Deine jetzige begeiſterte Stimmung und über Dein ſonſtiges Leben ſchreiben würdeſt, ſo freuete nichts mehr

Deinen treuen Freund
Franz Schubert."

„Meine Adreſſe wäre dann: An die Kunſthandlung Sauer und Leidesdorf, weil ich Anfangs März [1]) mit Eſterhazy nach Ungarn gehe."

In innigem Zuſammenhang mit dieſem melancholiſchen Brief ſtehen folgende, die damalige Gemüthsſtimmung bezeichnende Tagebuchs-Notizen:

„Schmerz ſchärft den Verſtand und ſtärkt das Gemüth, dahingegen Freude ſich um jenen ſelten bekümmert und dieſes verweichlicht oder frivol macht."

„Aus dem tiefſten Grunde meines Herzens haſſe ich jene Einſeitigkeit, welche ſo viele Elende glauben macht, daß nur eben das, was *ſie* treiben, das Beſte ſei, alles Uebrige aber nichts. *Eine* Schönheit ſoll den Menſchen durch das ganze Leben begleiten — wahr iſt es, — doch ſoll der Schimmer dieſer Begeiſterung alles andere erhellen."

„27. März. Keiner, der den Schmerz des Andern, und Keiner, der die Freude des Andern verſteht. Man glaubt immer *zu* einander zu gehen und man geht nur *neben* einander. O Qual für den, der dieß erkennt!"

---

[1]) Muß wohl *Mai* heißen.

„Meine Erzeugniſſe in der Muſik ſind durch den Verſtand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, ſcheinen die Welt am meiſten zu erfreuen."

„Die höchſte Begeiſterung hat zum ganz Lächerlichen nur einen Schritt, ſowie die tiefſte Weisheit zur kraſſen Dummheit."

„Mit dem Glauben tritt der Menſch in die Welt; er kommt vor Verſtand und Kenntniſſen weit voraus; denn um etwas zu verſtehen, muß ich vorher etwas glauben; er iſt die höhere Baſis, auf welche der ſchwache Verſtand ſeinen erſten Beweispfeiler aufpflanzt. Verſtand iſt nichts als analiſirter Glaube."

„29. März. O Fantaſie, du unerforſchlicher Quell, aus dem Künſtler und Gelehrte trinken! O bleibe bei uns, wenn auch von Wenigen nur anerkannt und verehrt, um uns vor jener ſogenannten Aufklärung, jenem Gerippe ohne Fleiſch und Blut zu bewahren."

Daß das nächtige Dunkel, welches ſich über Schubert's Seele gelagert hatte, auf ſeine Productionskraft keineswegs lähmend einwirkte, bezeugen die gerade um jene Zeit entſtandenen Compoſitionen. Die umfangreichſte darunter iſt das (in dem Brief an Kupelwieſer erwähnte) Octett [1]) für Streich-

---

[1]) Es iſt geſchrieben für zwei Violinen, Viola, Clarinett, Fagott, Waldhorn, Cello und Contrabaß. Wie auf der Original-Partitur (im Beſitz von Spina) zu leſen, begann Schubert die Compoſition im

und Blasinſtrumente, ein nicht eben durch Gedankentiefe hervorragendes, aber anmuthiges und anregendes Werk von echt Schubert'ſchem Gepräge.

Dasſelbe wurde (nach Hrn. Doppler's Mittheilung) von Schubert auf Beſtellung des Grafen Ferdinand Troyer [1]), Oberſthofmeiſter des Cardinal-Erzherzogs Rudolf von Oeſterreich, im Jahre 1824 componirt und in demſelben Jahr unter Schuppanzigh's [2]) Leitung an der erſten Violine und Mitwirkung des Grafen als Clarinettiſt, zuerſt

---

Februar und war am erſten März damit fertig. Das Octett erſchien als op. 166 bei Spina in Stimmen. Einen vierhändigen Clavierauszug (ebenda herausgegeben) verfaßte S. Leitner. (Dr. L. v. Sonnleithner.)

[1]) Graf Troyer, ein Zögling des Joſef Friedlowsky, Profeſſors am Conſervatorium in Wien, galt für einen ausgezeichneten Dilettanten auf der Clarinette. — Ein gewiſſer Melzer ſpielte damals den Contrabaß und Radecki blies das Horn.

[2]) Schuppanzigh (Ignaz), geb. 1776 in Wien, war der Gründer des bekannt und berühmt gewordenen Quartettvereins und Leiter der damals im Augarten veranſtalteten Donnerſtag-Morgenconcerte. Als Fürſt Raſumoffsky (ruſſiſcher Botſchafter in Wien) ein auserleſenes Streichquartett herzuſtellen beabſichtigte, trat Schuppanzigh und auf deſſen Vorſchlag auch Franz Weiß (geb. 1778 in Schleſien, geſt. 1830 in Wien) als Violaſpieler, und Joſef Linke (geb. 1783 zu Trachenberg in Preußiſch-Schleſien, geſt. 1837 in Wien) als Violoncelloſpieler in des Fürſten Dienſte und bildeten mit letzterem, der ſelbſt die zweite Violine ſpielte, jenes weltbekannte Beethoven-Quartett. Nach Auflöſung der fürſtlichen Kammercapelle machte Schuppanzigh mehrere Jahre hindurch Reiſen durch Nordeuropa und kehrte dann nach Wien zurück, wo er 1824 Mitglied der Hofcapelle und von 1828 an (unter Graf Gallenberg) Muſikdirector am Hofoperntheater wurde. Er ſtarb im März 1830 in Wien.

in Wien im Spielmann'ſchen Hauſe auf dem Graben, wo Troyer wohnte, aufgeführt. Von dem damals berühmten Raſumoffskiſchen Quartett wirkten dabei Weiß und Linke mit. Im Jahre 1827 wurde es in dem ſogenannten Abonnements-Cyklus des Hrn. Schuppanzigh und ſpäter in ein Paar Städten Deutſchlands (zuletzt in Frankfurt a. M.) mit Erfolg gegeben. In Wien brachte es Herr Joſef Helmesberger nach einer Pauſe von 34 Jahren in einer ſeiner Quartett-Productionen zu Ende des Jahres 1861 in abgekürzter Form[1]) unter großem Beifall „als neu" zur Aufführung.

Von ähnlicher Art und Bedeutung wie das Octett ſind die Streichquartette in A-Moll, in E- und Es-Dur, welche überhaupt als die erſten duftigen Blüthen Schubert'ſcher Kammermuſik bezeichnet werden dürfen. Auch die Introduction und Variationen für Clavier und Flöte (op. 160) und eine (unveröffentlichte) Sonate für Pianoforte und Harfe in A-moll[1]) gehören dieſer Zeit an; deßgleichen das bekannte Salve regina (als op. 149 im Stich erſchienen) und die „Beiträge" zu der von M. F. Leidesdorf in Wien

[1]) Das Octett iſt ſechsſätzig und beſteht aus einem Adagio (F-Dur $\frac{4}{4}$), an welches ſich ein Allegro (in gleicher Tonart und Zeitmaß) anſchließt; aus einem Andante (B-Dur $\frac{4}{4}$); einem Allegro vivace (D-Moll $\frac{4}{4}$) ſammt Trio; einem Andante (C-Dur $\frac{2}{4}$) mit ſieben Variationen; einem Menuetto (Allegretto F-Dur $\frac{3}{4}$) mit Trio und Coda und einem kurzen Satz: Andante molto As-Dur $\frac{4}{4}$ ſchließend, und dem Finale (Allegro F-Dur $\frac{6}{8}$) ebenfalls mit einem kurzen Zwiſchenſatz (Andante molto) und mit dem Eingangsthema (Allegro molto) abſchließend.

[2]) Eine Copie dieſer Sonate (für Clavier und Arpeggione) beſitzt Joſef v. Spaun.

herausgegebenen und beifällig aufgenommenen Sammlung von sechs und dreißig Original-Deutschen für Clavier[1]).

Das Duo für Clavier und Flöte (op. 160) dürfte wohl eine bestellte, auf die Virtuosenschaft einer bestimmten Person berechnete Arbeit sein. Der Gedanke liegt nahe, daß dasselbe für den Flötenvirtuosen Ferdinand Bogner[2]), Honorar-Professor des Conservatoriums in Wien, der durch seine Verwandtschaft mit der Familie Fröhlich auch Schubert bekannt und befreundet war, oder für jenen „braven Flötenspieler" geschrieben wurde, dessen die Hofschauspielerin Sofie Müller in ihrem Tagebuch aus dem Jahre 1825 (von dem noch die Rede sein wird) erwähnt, welcher ungenannte Flötenspieler aber wahrscheinlich derselbe Bogner gewesen ist.

Die Composition besteht aus einer Introduction und dem Thema: „Trockene Blumen" aus den Müllerliedern, das dann sieben Mal variirt wird. Schubert hatte dabei die Absicht (und durfte wahrscheinlich keine andere haben), dem Flöten- und dem Clavierspieler Gelegenheit zur Erprobung ihrer Kunstfertigkeit auf den bezüglichen Instrumenten zu verschaffen. Beide sind vollauf mit Rouladen beschäftigt, und das Musik-

---

[1]) Czerny, Horzalka, Pixis, Preisinger, Schoberlechner und Worzischek trugen ebenfalls ihr Schärflein dazu bei.

[2]) Ferd. Bogner, geb. 1786 in Wien, Schüler des Flötisten Florian Heinemann, galt als tüchtiger Flötenspieler. Er war Beamter bei der k. k. Hofkammer, seit 1821 Professor im Wiener Conservatorium, und producirte sich zu wiederholten Malen in öffentlichen Akademien. B. verehlichte sich mit Barbara Fröhlich, Sängerin und Gesangslehrerin in Wien, und starb am 24. Juni 1846.

ſtück wird heut zu Tage nur unter der Vorausſetzung noch genießbar, daß es mit eben ſo großer Geläufigkeit als Reinheit und präciſem Zuſammenwirken vorgetragen wird [1]). Der Componiſt hat es zweifelsohne — wie faſt alle derlei „Gefälligkeitsſtücke" — in Eile auf das Papier hingeworfen und ſich nicht mehr darum gekümmert.

Von Geſangscompoſitionen iſt das Lied: „Der Gondelfahrer" und das gleichnamige Quartett (für Männerſtimmen) — beide in verſchiedener Weiſe componirt — zu erwähnen. Das Quartett zählt zu den gelungenſten Conceptionen Schubert's in dieſer Gattung und wurde bald nach ſeinem Erſcheinen in Privatgeſellſchaften in Wien oft und gerne geſungen. In dem Hauſe der Frau Laſcny (geb. Buchwieſer, bekannt als treffliche Sängerin) erlebte Schubert die Freude, den zweiten Baß darin von dem Sänger Luigi Lablache, dem er außerordentliche Verehrung zollte, vorgetragen zu hören.

Im Mai 1824 folgte Franz der Familie des Grafen Carl Eſterhazy nach Zelész. Dieſer Ausflug dahin und der längere Aufenthalt auf jener Beſitzung, wo er, den Staub und alles Ungemach der Reſidenz von ſich ſchüttelnd, in einem gebildeten, von ſeinem Genie begeiſterten Kreiſe ruhig heitere Tage verleben durfte, bewährte ſich als die wirkſamſte Kur gegen jene Anwandlung von Verzweiflung, die ihn kurz vorher überkommen hatte. Er ſchuf in länd-

[1]) Oeffentlich ſcheint es zu Schubert's Zeiten nicht geſpielt worden zu ſein; in Wien wurde es in neuerer Zeit (im März 1862) in einer Privat-Abonnements-Soirée im Muſikvereinsſaal von den Herren Doppler und Dachs zu Gehör gebracht.

licher Abgeſchiedenheit mehrere bedeutende Compoſitionen [1]), und ein vom 18. Juli datirtes, an Bruder Ferdinand in Wien datirtes Schreiben bezeugt, daß mittlerweile die trübe Stimmung einer zwar ernſten, aber gefaßteren Lebensanſchauung gewichen war. Der Brief lautet:

„Ueber Deine Quartettgeſellſchaft wundere ich mich um ſo mehr, da Du den Ignaz dazu zu bewegen mochteſt. Aber beſſer wird es ſein, wenn ihr euch an andere Quartetten als die meinigen haltet, denn es iſt nichts daran, außer daß ſie vielleicht Dir gefallen, dem Alles von mir gefällt. Die Erinnerung an mich iſt mir noch das Liebſte dabei. War es bloß der Schmerz über meine Abweſenheit, der Dir Thränen entlockt, Die du Dir nicht zu ſchreiben getrauteſt? Oder fühlteſt Du bei dem Andenken an meine Perſon, die von ewig unbegreiflicher Sehnſucht gedrückt iſt, auch um Dich ihren trüben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Thränen, die Du mich ſchon weinen ſah'ſt, in's Gedächtniß? Dem ſei nun wie ihm wolle, ich fühle es in dieſem Augenblick deutlicher, Du oder Niemand biſt mein innigſter, mit jeder Faſer meiner Seele verbundener Freund! — Damit Dich dieſe Zeilen nicht vielleicht verführen, zu glauben, ich ſei nicht wohl *oder nicht heiteren Gemüthes*, ſo beeile ich mich, Dich des Gegentheils zu verſichern. Freilich iſt's nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenſtand mit einer jugendlichen Glorie umgeben ſcheint, ſondern jenes fatale

[1]) Das Duo für Clavier (op. 140), comp. im Juni, Märſche, Tänze (comp. im October), „Gebet vor der Schlacht", „Abendroth" und Clavierübungen entſtanden damals in Zelesz.

Erkennen einer miſerablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Fantaſie (Gott ſei's gedankt) ſo viel als möglich zu verſchönern ſuche. Man glaubt, an dem Orte, wo man einſt glücklich war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns ſelbſt iſt, und ſo erfuhr ich zwar eine unangenehme Täuſchung und ſah eine ſchon in Steyer gemachte Erfahrung hier erneut, doch bin ich jetzt mehr im Stande, Glück und Ruhe in mir ſelbſt zu finden, als damals. Als Beweis deſſen werden Dir eine große Sonate und Variationen über ein ſelbſt erfundenes Thema, beides zu vier Händen, welche ich bereits componirt habe, dienen. Die Variationen erfreuen ſich eines ganz beſondern Beifalls. Ueber die dem — übergebenen Lieder tröſte ich mich, da nur einige davon mir gut erſcheinen, als: Wanderers Nachtlied und der entſühnte, nicht aber entführte Oreſt, über welchen Irrthum ich ſehr lachen mußte. Suche wenigſtens dieſe ſobald als möglich zurück zu bekommen. Daß Du Dich recht wohl befindeſt, freut mich um ſo mehr, da ich hoffe, daß ich ſelbes Wohlbefinden mit dem meinigen kommenden Winter kräftiglichſt genießen werde. Grüße mir Eltern, Geſchwiſter und Freunde innigſt. Du ſei mir tauſendmal geküßt. Schreibe ſobald wie möglich und lebe recht, recht wohl. Mit ewiger Liebe

Dein Bruder Franz[1]).“

Mit Franz von Schober, der ſich in den Jahren 1824 und 1825 in Preußen aufhielt, um eine neue Lebensbahn einzuſchlagen, ſcheint unſer Tondichter in lebhaftem Brief-

[1]) Das Schreiben iſt abgedruckt in der „Neue Zeitſchrift für Muſik“ 1839.

lichem Verkehr geſtanden zu haben. Darauf deutet ein ebenfalls von wehmüthigen Gefühlen angewehtes Schreiben Schobers [1]) (datirt 2. December 1824, Breslau) an Schubert hin, dem ich folgende Stelle entlehne:

„Herzlieber Schubert!

„Aus meinem Brief nach Zelész wirſt Du Dich wohl wenig ausgekannt haben, er war auch in der ärgſten Lage geſchrieben. Du mein guter, ewig theurer Freund, Dir hat meine Liebe ihren Werth behalten, Du haſt mich um mir ſelbſt willen geliebt, wie mein Schwind und auch Kupelwieſer wird treu ſein. Und ſind denn wir nicht gerade die, die unſer Leben in der Kunſt fanden, wenn die andern ſich damit nur unterhielten, die gewiß und allein unſer Innerſtes verſtanden, wie es nur der Deutſche verſtehen kann? Ich fühl's, ich war zu ſehr einer Menge von Dingen und Leuten preisgegeben und vergeudete mich und meine Zeit; es war nöthig, daß ich herausgeriſſen wurde, daß meine Umgebung geläutert, ich ſelbſt zur Thätigkeit gebracht würde, nun iſt das eine geſchehen und das andere im Werden, und ich kann alſo im Ganzen nur einen vorgerückten ſchöneren Stand der Dinge erblicken, und werde, wenn auch alles ſcheitert, wenigſtens tüchtiger und ebenſo liebevoll in eure Arme zurückkehren, die ihr mir nun die Einzigen ſeid. Ich habe eine entfernte Hoffnung euch dieſen Winter noch zu ſehen, es müßte ein ſchöner, aber doch komiſcher Traum werden. Der Baron B., der ſehr an abenteuer-

[1]) Das Original des Briefes beſaß (und beſitzt vielleicht noch) die Familie des Ferd. Schubert.

lichen, ungewöhnlichen Sachen hängt, will nämlich um eines Rendezvous willen, auf das er dieſen Sommer in Carlsbad eingegangen, auf eine Nacht nach Wien in eine Redoute kommen, bloß Courier hinfahren, die Nacht da ſein und ebenſo extrapoſt wieder zurück. Er hat mich auf den Fall, als das zu Stande kommt, eingeladen, mitzufahren, und war, als er eben von Carlsbad kam, ſehr von dieſem Plan erfüllt. Nun ſcheint er aber ſchon, in eine Menge anderer Sachen verwickelt, wieder abgekühlt zu ſein. Wenn es aber geſchieht, würde ich euch den Ort ſagen, wo ihr mich zu erwarten hättet, und wir verlebten eine ſelige Nacht" [1]).

Daß ſich Schubert gelegentlich als Dichter verſuchte, davon liefern die Textworte zu dem Terzett, welches er für die Geburtstagfeier des Vaters componirte, ſowie die „Beiträge" zu Salieri's Jubelfeier, das Lied „In das Stammbuch eines ſcheidenden Freundes" und die Stelle in Schober's Brief aus dem Jahre 1824, in welchem ihm dieſer „für das ſo wahre und empfundene Gedicht" dankt, wiederholte Beweiſe.

Hier mögen noch zwei Gedichte [2]) (das erſte datirt vom September 1820, das zweite: „Mein Gebet" überſchrieben, vom 8. Mai 1823) ihre Stelle finden, die — wie R.

---

[1]) Der weitere Inhalt bezieht ſich auf muſikaliſche Angelegenheiten und iſt bereits (bei dem Jahre 1822) angegeben worden.

[2]) Dieſelben befanden ſich, ſo wie auch die Erzählung: „Mein Traum", in Ferdinand Schubert's Beſitz, welcher ſie A. Schumann im Jahre 1838 zur Veröffentlichung in der „Leipziger Muſikzeitung" mittheilte.

Schumann ſich darüber ausſpricht — wenn ſie auch eine wenig geübte Hand verrathen, immerhin von poetiſchem Geſchick und jener vorherrſchenden Gemüthsſtimmung zeugen, welche Näherſtehende an Schubert bemerkt haben. Dieſelben lauten:

„Laßt ſie nur in ihrem Wahn,“
Spricht der Geiſt der Welt,
„Er iſt's, der im ſchwanken Kahn
So ſie mir erhält.“

Laßt ſie rennen; jagen nur
Hin nach einem fernen Ziel,
Glauben viel, beweiſen viel
Auf der dunkeln Spur.

Nichts iſt wahr von alledem,
Doch iſt's kein Verluſt,
Menſchlich iſt ihr Weltſyſtem,
Göttlich bin ich's mir bewußt.

Mein Gebet.

Tiefer Sehnſucht heil'ges Bangen
Will in ſchön're Welten langen;
Möchte füllen dunklen Raum
Mit allmächt'gem Liebestraum.

Großer Vater! reich' dem Sohne,
Tiefer Schmerzen nun zum Lohne,
Endlich als Erlöſungsmahl
Deiner Liebe ew'gen Strahl.

Sieh, vernichtet liegt im Staube,
Unerhörtem Gram zum Raube,
Meines Lebens Martergang
Nahend ew'gem Untergang.

Tödt' es und mich ſelber tödte,
Stürz' nur Alles in die Lethe,
Und ein reines kräft'ges Sein
Laſſ', o Großer! dann gedeih'n.

Schließlich folgt noch die Erzählung eines Traumes, deſſen Auslegung billig dem Leſer überlaſſen bleibt.

Mein Traum.

Den 3. Juli 1822.

„Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schweſtern. Unſer Vater, unſere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. — Einſtmals führte uns der Vater zu einem Luſtgelage. Da wurden die Brüder ſehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir und befahl mir, die köſtlichen Speiſen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater zürnend mich aus ſeinem Angeſichte verbannte. Ich wandte meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche ſie verſchmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte ſie zu ſehen, und mein Vater, von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da ſah ich ihre Leiche. Thränen entfloſſen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verſtorbenen Meinung auch bewegen ſollten, wie ſie ſich einſt, ſah ich ſie liegen. Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer und die Bahre verſank. — Von dieſer Zeit an blieb ich wieder zu Hauſe. Da führte mich mein Vater wieder einſtmals in ſeinen Lieblingsgarten: er fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz

widrig und ich getraute mir nichts zu ſagen. Da fragte er mich zum zweiten Male erglühend: ob mir der Garten gefiele? Ich verneinte es zitternd. Da ſchlug mich mein Vater und ich entfloh. Und zum zweiten Male wandte ich meine Schritte und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche ſie verſchmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder ſang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe ſingen, ward ſie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur ſingen, ward er mir zur Liebe. So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz. Und einſt bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die einſt geſtorben war. Und ein Kreis ſich um ihr Grabmal zog, in dem viele Jünglinge und Greiſe auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie ſprachen leiſe, die Jungfrau nicht zu wecken. Himmliſche Gedanken ſchienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmal auf die Jünglinge wie leichte Funken zu ſprühen, welche ſanftes Geräuſch erregten. Da ſcheute ich mich ſehr auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, ſagten die Leute, führt in dieſen Kreis. Ich aber trat langſamen Schrittes, immer Andacht und feſter Glaube, mit geſenktem Blicke auf das Grabmal zu, und eh' ich es wähnte, war ich in dem Kreiſe, der einen wunderlieblichen Ton von ſich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zuſammengedrängt. Auch meinen Vater ſah ich verſöhnt und liebend. Er ſchloß mich in ſeine Arme und weinte. Noch mehr aber ich."

XIII.

(1825.)

Nachdem unſer Tondichter ſchon während ſeines früheren Aufenthaltes in Steyr einen Vorgeſchmack von der Schönheit des Landes empfangen hatte, regte ſich nun in ihm abermals die Sehnſucht nach den Bergen und blauen Seeen Oberöſterreichs. Noch vor dem Beginn der Sommerszeit begab er ſich auf die „Wanderung", welche ſich diesmal bis Salzburg, Gaſtein und den Tirolerbergen zu ausdehnen ſollte.

In Oberöſterreich traf er verabredeter Maßen mit Vogl zuſammen, der bereits am 31. März nach Stadt Steyr vorausgeeilt war [1]).

---

[1]) Aus einem, von dem Grafen Johann Mailath im Jahre 1832 herausgegebenen Tagebuch der berühmten Hofſchauſpielerin Sofie Müller (welche im Jahre 1824 von Mannheim nach Wien gekommen war, und im Jahre 1830 in Hietzing geſtorben iſt) geht hervor, daß Jenger, Vogl und Schubert in den erſten Monaten des Jahres 1825 mehrere Male bei ihr zu Beſuch und zu Tiſche waren, und daß ſie ſelbſt Schubert'ſche Lieder, beſonders eben neuentſtandene, gerne ſang, oder Vogl's Vortrag mit Begeiſterung zuhörte. Als ſolche neue Lieder ſind erwähnt: „Die junge Nonne", jene aus dem „Pirat", das „Fragment aus Aeſchilus", „Ihr Grab", „Der Einſame" und „Drang

Der Sänger hauſte ſich, wie gewöhnlich, bei Paumgartner ein; Schubert nahm abwechſelnd bei Koller und Schellmanns [1]) ſein Abſteigequartier.

---

in die Ferne." Der „alte" Lange (Hofſchauſpieler, Pianiſt, Maler und Operncompoſiteur, geſt. 1827 in Wien) wohnte dieſen Productionen zuweilen bei. Am 30. März, dem Tag vor Vogl's Abreiſe, waren ſie zum letzten Mal bei ihr verſammelt; Schubert's wird in dem Tagebuch noch im April und December erwähnt. Er ſpielte da mit Jenger die Ouverture „ſeiner Oper" und producirte die Lieder aus „Fräulein am See". Die Müller brachte den Sommer in Gratz zu, wo ſie mit Pachler's bekannt wurde, welcher Familie wir im Jahre 1827 begegnen werden. — Jenger (Johann Baptiſt), 1797 im Breisgauiſchen geboren, war ein intimer Freund Schubert's und vortrefflicher Begleiter ſeiner Lieder auf dem Clavier. Er accompagnirte hauptſächlich B. Schönſtein. — Jenger ſtarb 1855 als Hofkriegsrath-Beamter in Wien.

[1]) Aus den letzten Tagen vor Schubert's Abreiſe datirt auch das hier folgende Briefchen ſammt Gedicht des jüngeren Schellmann, der ſich damals zur Ablegung der Rigoroſen in Wien aufhielt. Der kurze Inhalt des in meinem Beſitz befindlichen Schreibens iſt folgender: „Lieber Schubert! Sie noch zu grüßen, meine bei Ihnen vergeſſenen Handſchuhe und das geliehene Buch zu holen, das ſind die Zwecke, weßhalb ich hier bin — und die alle, bis auf das Buch, wovon ich die Hälfte fand, ſcheiterten. Leben Sie wohl, grüßen Sie mir alle Steyrer, meine Eltern, Vogl, die Pepi und beſonders meinen Schatz, den ſie leicht auskundſchaften. Nehmen Sie dieſes Blatt mit — es wird Sie an ein Verſprechen erinnern.

V. S.

Das Sternchen.
(Mit Bleiſtift geſchrieben.)

1.

Ein Sterchen möcht' ich ſein
Mit hellem, goldnem Schein,

Wandernden Barden gleich zogen die beiden Künſtler mit dem Beginn der Sommerszeit durch die blühenden Gauen des ſchönen Landes, um bald in ſtattlichen Klöſtern, bald in Städten und Städtchen die ſchon berühmt gewordenen Weiſen erklingen zu laſſen. Namentlich in Linz und Gmunden und dann wieder an dem eigentlichen Ausgangspunkte ihrer Wanderſchaft — in Vogl's Heimat — wurde längere Raſt gemacht [1]). Allerorts fanden ſie Freunde und Bekannte, von welchen ſie auf's Herzlichſte aufgenommen wurden [2]). Die

---

Und ſäh' ſie Nachts aus ihrem Haus
Zum ſchmalen Fenſterchen heraus,
Wollt' ich ſo freundlich ſtrahlen,
Ich müßte ihr gefallen.

2.

Und was mein Mund nicht laut
Zu ſagen ſich getraut
Von meiner Liebe heißem Schmerz,
Das wollt' ich ſtrahlen in ihr Herz,
Das Sternchen ſollt' ihr's ſagen,
Sie müßte mich beklagen.

(Wahrſcheinlich ſollte Schubert dieſes Gedicht in Noten ſetzen.)

[1]) Schubert kam am 29. Mai nach Steyr, und blieb daſelbſt bis zu Anfang Juni. Die Zeit vom 28. Juli bis halben Auguſt, und vom 12. bis 21. September brachte er abermals dort zu; in Linz hielt er ſich 14 Tage, in Steyeregg auf dem Gut des Grafen Weißenwolf acht Tage auf. Die Reiſe nach Gaſtein fällt in die Zeit zwiſchen dem zweiten und dritten Aufenthalt in Steyr. Auf dieſen Ausflügen befand ſich Schubert faſt ununterbrochen in Vogl's Geſellſchaft.

[2]) In Gmunden war es Hofrath Schiller, damals Oberamtmann des Salzkammergutes; in Ebenzweier der 85jährige, aber geiſtig noch rüſtige Klodi, Beſitzer des Schloſſes und der Herrſchaft Ebenzweyer; in Linz die Spaun's, unter dieſen der durch

noch lebenden Zeugen jener Wanderzeit gedenken mit Freude der vergnügten Stunden, die sie in Gesellschaft des anspruchlosen, damals sehr heiter gestimmten Schubert verlebt haben. An musikalischen Genüssen fehlte es selbstverständlich nicht, wobei neuentstandene Lieder, von Vogl vorgetragen, oder Schubert'sche Claviercompositionen die Hauptrolle spielten, und daß der nie rastende Genius des Tondichters auch in dieser Zeit der mannigfachsten Zerstreuungen nicht geschlummert hat, bezeugen mehrere auf der Reise entstandene Compositionen.

Einige Briefe, welche Schubert damals theils an seine Familie, theils an Freunde und Bekannte gerichtet, oder von diesen erhalten hat [1]), mögen hier, der Zeitfolge nach gereiht, ihre Stelle finden, da sie einen Blick in sein Inneres gewähren, und wohl auch so manches Streiflicht auf sein äußeres Leben fällt.

Am 2. Juni richtete die Sängerin Anna Milder-Hauptmann von Berlin aus, wo sie seit dem Jahre 1816 ihren Aufenthalt genommen hatte, an den von ihr hochverehrten Liedercomponisten folgende, in stylistischer Beziehung etwas nachläßig gehaltene Zeilen:

„Geehrtester Herr Schubert!

„Ich kann nicht unterlassen, Ihnen von meiner musikalischen Abendunterhaltung Nachricht zu geben, die den 9.

literarische Arbeiten bekannt gewordene landständische Sindicus Anton Spaun; in Steyeregg die gräflich Weißenwolf'sche Familie, wo sie gastliche Aufnahme fanden, anderer Freunde in Steyr, St. Florian u. s. w. nicht zu gedenken.

[1]) Die Originalien sämmtlicher hier vorzuführenden an Schubert gerichteten Briefe aus den Jahren 1825 bis einschließlich 1828 sind — mit wenigen Ausnahmen — durch Vermittlung des Herrn J. Herbeck in meinem Besitz gelangt.

d. M. ſtattgefunden hat; ich habe doch die Suleika vor dem Publicum geſungen, und zwar bin ich dazu aufgefordert worden, wie Sie ſehen. Der Erlkönig und die Suleika haben unendlich gefallen, und zu meiner großen Freude kann ich Ihnen dieſe Zeitung ſchicken; ich wünſche und hoffe, daß ſie Ihnen ebenfalls die Freude verurſachen möge. Man wünſcht, daß die Suleika bald zu haben wäre, und ſie wird vermuthlich ſchon erſchienen ſein. In Berlin iſt Trautwein der honetteſte Muſikhändler, wollten Sie die Suleika hier herausgeben, rathe ich Ihnen dieſen Mann.

„Wie ſteht's mit die Empfindungen an meinem Platze von Goethe? [1]) haben Sie daran gedacht? Ich reiſe den 30. d. von hier ab, und erhalte wahrſcheinlich vor der Abreiſe von Ihnen nichts, was mir unendlich leid thut. Den Monat Auguſt bin ich in Ems meiner Geſundheit wegen; hätten Sie vielleicht Gelegenheit, mir von Ihren letzteren Compoſitionen dorthin zu ſchicken, oder nach Paris, wo ich zwei Monate ſein werde, September und October, würden Sie mich unendlich erfreuen. Wie geht's dem Vogl? Ich hoffe gut und nach meinen Wünſchen ſehr wohl, grüßen Sie ihn gefälligſt unendliche Mahle von mir, ich betrübe mich noch, daß ich in Wien war und nicht ſo glücklich war, ihn zu ſehen. Haben Sie die Güte zu ſagen, daß ich nach Paris reiſe, ich werde dort durchaus nicht ſingen, obſchon man im Publiko

[1]) „Verſchiedene Empfindungen an einem Platz", ein ziemlich umfangreiches Gedicht, in welchem die Empfindungen des Mädchens, des Jünglings, des Schmachtenden und des Jägers geſchildert werden. Schubert hat es nicht componirt.

mehr weiß, wie ich. Leben Sie recht wohl, und vergeſſen Sie bei Ihren Compoſitionen nicht

Ihrer ergebenſten

Anna Milder."

Dieſer Brief war zunächſt Schubert's Vater in Wien übergeben worden, der denſelben (am 8. Juni) mit nachſtehenden Zeilen an ſeinen Sohn überſendete:

„Lieber Sohn!

„Der Herr Vater der Madame Milder überbrachte mir dieſen Brief an Dich und ließ mich aus Berliner Zeitungsblättern ſehr viel Rühmliches über die am 9. Juni d. J. von ſeiner Tochter gegebene Abendunterhaltung leſen, wo auch Deine Compoſitionen ſehr erhoben werden.

„Es wundert mich und alle Angehörigen ſehr, warum Du gar nichts von Dir hören läßt. Segenswünſche und Freundſchaftsgrüße ohne Zahl ſoll ich Dir von allen Seiten mittheilen. Auch Dein letzter Hausinhaber [1]) ließ ſich ſchon um eine Nachricht von Dir durch ſeine Dienſtmagd anfragen. Ich und alle meine Anverwandten ſind, Gott ſei Dank, wohlauf, und in der Erwartung auf eine erfreuliche Antwort von Dir, wünſche ich Dir alles wahre und dauerhafte Gute als Dein treuer Vater F. Schubert [2])."

„An den hochzuverehrendſten Herrn v. Vogl, Deinen erhabenen Gönner, meine herzliche Verehrung."

---

[1]) Schubert wohnte damals im Fruhwirt'ſchen Hauſe Nr. 100 neben der Carlskirche bei einem Oelverſchleißer.

[2]) Ob Schubert auf den freundlichen Brief der Milder geantwortet, iſt mir nicht bekannt geworden; in dem Antwortſchreiben an ſeinen Vater (vom 25. Juli 1825) findet ſich eine auf den Brief der Milder Bezug habende Stelle.

Der erſte der (mir vorgelegenen) Schubert'ſchen Briefe iſt an den damaligen Bankal-Aſſeſſor Joſef Spaun, ſeinen ehemaligen Convicts-Kameraden und treueſten Freund, gerichtet [1]), welchen er in Linz beſuchen wollte, der aber kurz vor ſeiner Ankunft daſelbſt im Dienſte nach Galizien überſetzt worden war.

Das Schreiben [2]) lautet:

Linz, 21. Juli 1825.

„Lieber Spaun!

„Du kannſt Dir denken, wie ſehr mich das ärgern muß, daß ich in Linz einen Brief an Dich ſchreiben muß — nach Lemberg. Hol' der Teufel die infame Pflicht, die Freunde auseinander reißt, wenn ſie kaum aus dem Kelch der Freundſchaft genippt haben. Da ſitz' ich in Linz und ſchwitz' mich halb tod in dieſer ſchändlichen Hitz. Habe ein Heft neuer Lieder [3]) und Du biſt nicht da. Schämſt du Dich nicht? Linz iſt ohne Dich wie ein Leib ohne Seele, wie ein Reiter ohne Kopf, wie eine Suppe ohne Salz. Wenn nicht der Jägermaier gutes Bier hätte und auf dem Schloßberg ein paſſabler Wein zu haben wäre, ſo müßte ich mich auf der Promenade aufhängen aus Schmerz über die entfloh'ne Linzer Seele. Du ſiehſt, daß ich ordentlich ungerecht werde gegen das übrige Linzthum, indem ich doch in Deiner Mutter Hauſe,

---

[1]) Das Original beſitzt Freiherr v. Spaun in Wien.

[2]) Der Brief wird um eine Stelle gekürzt wiedergegeben, welche auf eine noch lebende, mit Schubert vertraute Perſon Bezug hat.

[3]) Damit ſind wohl die Geſänge von W. Scott gemeint, die er zu Anfang dieſes Jahres componirt hatte.

in der Mitte Deiner Schweſtern, des Ottenwalt und Max [1]) recht vergnügt bin und aus den Leibern manches noch andern Linzers der Geiſt herauszublitzen ſcheint. Nur fürcht' ich, wird dieſer Geiſt nach und nach verblitzen, und da möchte ich vor Unmuth zerplatzen. Ueberhaupt iſt es ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zur faden Proſa verknöchert, wie die meiſten Leute dabei ruhig zuſehen oder ſich gar wohl dabei befinden, wie ſie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitſchen. Aufwärts geht's freilich ſchwerer, und doch wäre dies Geſindel leicht zu Paaren zu treiben, wenn nur von oben etwas geſchehe.

„Uebrigens laſſe Dir kein graues Haar wachſen, daß Du ſo weit von uns biſt; biete dem einfältigen Schickſal Trotz, laß Dein weiches Gemüth wie einen Blumengarten erblühen, daß Du in dem kalten Norden Wärme des Lebens verbreiten und Deine göttliche Abkunft beurkunden mögeſt.

„Niederträchtig iſt die Trauer, die ein edles Herz beſchleicht; wirf ſie von Dir und zertritt den Geier, der ſich in Deine Seele hineinfrißt.

„Von Schober höre ich, daß er nach Wien zurückkommen ſoll. Nun frag ich, was wird er da machen? [2]) Indeſſen freue ich mich doch ſehr auf ihn, ich hoffe, er wird

---

[1]) Max v. Spaun, Hofkammer-Secretär (geſt. 4. April 1844), war im Jahre 1825 Regierungspraktikant in Linz. Er war der jüngſte Bruder des Hofrathes Joſef Freiherr v. Spaun und der Maria v. Spaun, verehelichten Ottenwalt.

[2]) Herr v. Schober hatte Wien auf ein paar Jahre verlaſſen und Schubert meinte wohl, er werde vielleicht nicht ſo bald zurückkehren.

wieder ein etwas lebendigeres und geſcheidteres Weſen in die zwar ſehr zuſammengeſchmolzene Geſellſchaft hineinbringen.

„Ich bin ſeit 20. Mai in Oberöſterreich und ärgerte mich, als ich erfuhr, daß Du ein paar Tage zuvor von Linz abgereiſt biſt. Ich hätte Dich ſo gerne noch einmal geſehen, ehe Du Dich dem polniſchen Teufel überliefert haſt.

„In Steyr hielt ich mich nur vier Tage auf, worauf wir (Vogl und ich) nach Gmunden gingen, wo wir ſechs volle Wochen recht angenehm zubrachten. Wir waren bei Traweger [1]) einloſchirt, der ein prächtiges Fortepiano beſitzt und, wie du weißt, ein großer Verehrer meiner Wenigkeit iſt. Ich lebte da ſehr angenehm und ungenirt. Bei Hofrath von Schiller wurde viel muſicirt, unter andern auch einige von meinen neuen Liedern aus W. Scott's „Fräulein vom See", von welchen beſonders die Hymne allgemein anſprach.

„Daß Du mit dem jungen Mozart zuſammenkommſt, freut mich recht. Grüße ihn von mir.

„Nun lebe wohl mein lieber Spaun, denke öfters an Deinen aufrichtigen Freund

Franz Schubert."

„Schreibe mir doch nach Steyr."

---

[1]) Trawegen war Kaufmann in Gmunden. Carl Schubert ſcheint ihn ſchon im Jahre 1818 beſucht oder überhaupt ſeine Bekanntſchaft gemacht zu haben; denn er ſchreibt an Franz: „Traweger, der ſich mir als Deinem Bruder ſehr gefällig und liebevoll bezeigte, läßt Dich herzlich grüßen und ſagen, Du möchteſt auf ihn bedacht ſein, wenn Du vier- oder achtſtimmige Männerſingſtücke hätteſt."

Von den Wiener Freunden ſcheint ſich der geniale Moriz Schwind am lebhafteſten brieflich mit Schubert unterhalten zu haben; denn dem hier folgenden Schreiben waren offenbar eines oder mehrere ſchon vorausgegangen. Der erſte der mitzutheilenden Briefe iſt zwar etwas myſteriöſer Natur und wird wohl nur von jenen Perſonen vollkommen verſtanden werden, denen das Verhältniß bekannt iſt, in welchem der damals zur Schwärmerei hinneigende Maler und der mehr realiſtiſche Muſiker zu der Familie H. in Wien geſtanden haben; dennoch ſoll der Brief unverkürzt wiedergegeben werden, da auch ein derlei Herzenserguß, wie der nun folgende, immerhin zur Charakteriſtik des derbgemüthlichen Verhältniſſes der beiden Freunde zu einander beiträgt, und Schubert's Brief an Bauernfeld (vom 19. September) auf dieſe beiden Schreiben Schwind's Bezug nimmt. Der Brief lautet:

„Mein lieber Schubert!

„Ich glaube faſt, daß mein letzter Brief einiges enthalten hat, was Dir unangenehm war. Ich will aufrichtig ſein und Dir geſtehen, was mich noch immer kränkt. Du erinnerſt Dich gewiß daran, wie Du das letzte Mal nicht zu H. gekommen biſt. Ich müßte ganz blind ſein, wenn ich mich's verdrießen ließe, ja wenn es mir nicht angenehm wäre, wenn Du thuſt, was Du willſt und Dich um das bekümmerſt, was ich allenfalls von Dir begehre. Hätteſt Du aber daran denken wollen, wie viel Liebe Dich erwartet hat, ſo wärſt Du gekommen. So wenig es mich abhalten wird, Dir zu ſein und zu thun, was Dir bis jetzt von mir willkommen war, ſo muß ich mich faſt fürchten, ſo viel Freuden von Dir zu empfangen,

da ich ſehe, wie wenig Uebergewicht ich über Dein Mißtrauen und Deine Furcht, Dich geliebt und verſtanden zu ſehen, durch ſo manches Jahr habe erringen können. Das mag der Grund einiger boshaften Späße ſein, die ich nicht habe unterdrücken können, ſo ſehr ſie mir ſelbſt weh thun. Das verteufelte Spotten hat wohl überhaupt ſeinen Grund in ähnlichen Dingen. Warum ſoll ich's nicht ſagen? Seit ich Dich und Schober kenne, bin ich gewohnt, mich in allen Dingen verſtanden zu ſehen. Da kommen die Andern und ſpotten und lauern in Verbindungen und Gedanken herum, von denen ſie irgend ein Fragment zu Geſicht bekommen, und wir laſſen ſie Anfangs gewähren, dann thun wir's ſelber mit, und da der Menſch nicht von Diamant iſt, ſo verliert ſich Unerſetzliches um den Spottpreis eines erträgliches Umganges. Wenn das zu bitter iſt, ſo war ich leider oft zu gut. Ich bitte Dich, antworte mir hierüber, ſo grob und ſo aufrichtig als ich, denn es iſt alles beſſer als dieſe qualvollen Gedanken, die ich nicht los werden kann.

„Ich höre, daß Du mich ſchon bald erwarteſt; das iſt aber leider nicht wahr. Ich kann es nicht verſchieben, mich ganz auf das Malen zu werfen, und ein ganzer Sommer iſt das geringſte, was ich meinen bisherigen Verſuchen zugeben kann, um nur zu einiger Sicherheit zu gelangen. Auch muß ich Schober erwarten und kann dann nicht gleich weglaufen; er wird ſich ſo genug ärgern, daß Du nicht hier biſt. Uebrigens gehe ich fleißig nach Grinzing, wo ſich mehr als eine ſaure Woche vergeſſen läßt. Ich habe etwas anderes ſchreiben wollen, aber ich höre Dich ordentlich ſpotten, wiewohl Du ſo gut als ich und noch beſſer weißt, wie wohlthuend und lieblich ein Umgang iſt, in dem man ſich und

ſeine Freunde verſtanden ſieht. Beiliegendes Zeitungsblatt ſchickt dir die N. Du wirſt bemerken, wie ſie ſich bemüht hat, Deine Freundſchaft mit Tieze zu vernichten, dem Du auch in ihrer Gegenwart verſchiedene Ehrentitel beigelegt haſt. Es grüßen Dich Alle vielmals und es iſt kein Ende von Erinnerungen und Wiederholungen aus der Zeit, wo Du da warſt.

„Ich weiß nicht, ob ich Dir geſchrieben habe, daß ich bei Grillparzer war. Er zeigte viele Freude über meine „Hochzeit“ [1]) und verſicherte mich, in zehn Jahren werde er ſich noch jeder Figur erinnern. Da wir in Ermangelung eines Weimar'ſchen Herzogs, der zu ſchützen und zu zahlen vermag, nichts begehren können, als das geiſtige Urtheil bedeutender Männer, ſo kannſt Du Dir denken, wie vergnügt ich nach Hauſe ging. Uebrigens bezeugte er ſich ſehr freundlich und geſprächig, großentheils über die mangelhafte und erkünſtelte Richtung

[1]) Schwind hatte ein Bild: die Hochzeit des Figaro darſtellend, gemalt. Helmina Chezy erwähnt (in den „Denkwürdigkeiten“) dieſes Bildes in folgender Weiſe: „Mein älteſter Sohn Wilhelm ſchuf ſich ſchnell einen Dichterkreis von ausgezeichneten Leuten, von denen er mir täglich zu erzählen pflegte. Er befreundete ſich dort mit Bauernfeld, Ernſt v. Feuchtersleben, Andreas Schumacher, Chriſtian Huber und anderen verheißnißvollen Dichtern, deren Knospe ſich reich entfaltete. Auch Moriz Schwind, der geniale Künſtler, gefiel ſich ſehr in ihrem Kreiſe. Schwind arbeitete in jenem Sommer an ſeiner köſtlichen Zeichnung: „Die Hochzeit des Figaro“. Welche Kraft, welche Gedankenfülle, welch' überſchwänglicher Humor, welche Heiterkeit! Wer mag das köſtliche Kunſtwerk beſitzen? Nur in den beſten Werken der florentiniſchen Schule habe ich eine ſo innige Verſchmelzung der Romantik mit dem Geiſt der Antike gefunden!“ — Auch Wilhelm Chezy erwähnt in den „Erinnerungen“ dieſes Bildes, welches damals viel Aufſehen machte.

gewiſſer Künſtler und Gelehrten, die wir kennen. Daß er die „Hochzeit des Figaro" ganz ſo anſieht wie ich, war mir kein kleiner Triumph. Mit ſeiner Oper [1]) wird es nichts ſein, denn ſie gehört nimmer ſein, und er kann daher nicht ganz thun, wie er will. Dafür hofft er Dir eine Oper vom Königsſtädter Theater in Berlin zu verſchaffen, deſſen Director er kennt und der eine Oper ſucht. Er wiederholte öfters, daß es ihm eine wahre Angelegenheit ſei. Bauernfeld ſtudiert und grüßt Dich. Viele Empfehlungen an Herrn v. Vogl; er ſoll ja nicht vergeſſen, der ſchönſten Frl. Amalia [2]) in irgend einer gelegentlichen Schäferſtunde die zwei Zeichnungen abzulocken. Ich ſelbſt habe ſie nicht, und da ich doch bald malen ſoll, ſo brauche ich ſie unumgänglich. Zur Fr. v. Lascny kann ich noch immer nicht. Das iſt auch .... Wenn Du nach Ebenzweyer kommſt, ſo empfiehl mich und richte aus, was Du nur Schönes auftreiben kannſt. Schreibe mir auch recht bald, wie es Dir geht, was Du machſt, wie es Dir gefällt und ob Du beſtätigt findeſt, was ich Dir erzählte. Empfiehl mich bei Hofrath Schiller ſo artig als Du weißt. Wenn ich an voriges Jahr denke, ſo halte ich mein unterthänigſtes Compliment noch für grob. Weißt Du von der Fritzi Dornfeld nichts, von Linz und Florian? Ich werde curios ausſtreichen, wenn ich hier fertig bin. Lebe recht wohl

Dein Schwind."

---

[1]) Vermuthlich „Meluſine", die Beethoven componiren ſollte, und welche ſpäter K. Kreutzer in Muſik ſetzte und im Joſefſtädter-Theater aufführte.

[2]) Mit Amalie dürfte die Tochter des Hofrathes Schiller in Gmunden gemeint ſein.

Der Brief, dto. 25. Juli nach Gmunden adreſſirt, wurde dem mittlerweile nach Steyr abgegangenen Schubert nachgeſendet. Dieſer richtete von dort aus an demſelben Tag an ſeine Eltern folgendes Schreiben:

„Theuerſte Eltern!

„Mit Recht verdiene ich den Vorwurf, den Sie mir über mein langes Stillſchweigen machten, allein da ich nicht gern leere Worte ſchreibe und unſere gegenwärtige Zeit wenig Intereſſantes darbietet, ſo werden Sie mir's verzeihen, daß ich erſt auf Ihr liebevolles Schreiben etwas von mir vernehmen laſſe. Sehr freute mich das allerſeitige Wohlbefinden, zu dem ich, der Allmächtige ſei geprieſen, auch das meinige hinzufügen kann. Ich bin jetzt wieder in Steyr, war aber ſechs Wochen in Gmunden, deſſen Umgebungen wahrhaftig himmliſch ſind und mich ſo wie ihre Einwohner, beſonders der gute Traweger, innigſt rührten und mir ſehr wohl thaten. Ich war bei Traweger wie zu Hauſe, höchſt ungenirt. Bei nachheriger Anweſenheit des Herrn Hofrath Schiller, der der Monarch des ganzen Salzkammergutes iſt, ſpeiſten wir (Vogl und ich) täglich in ſeinem Hauſe und muſicirten ſowohl da, als auch in Traweger's Hauſe ſehr viel. Beſonders machten meine neuen Lieder aus Walter Scott's „Fräulein vom See“ ſehr viel Glück. Auch wunderte man ſich ſehr über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die heil. Jungfrau ausgedrückt habe und, wie es ſcheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht ſtimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componire, dann aber iſt

ſie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht. Von Gmunden gingen wir über Puſchberg, wo wir einige Bekannte antrafen und uns einige Tage aufhielten, nach Linz, wo wir acht Tage verweilten, die wir wechſelweiſe in Linz ſelbſt und in Steyreck zubrachten. Zu Linz quartirte ich mich im Spauniſchen Hauſe ein, wo man Spaun's (deſſen, den Sie kennen) Verſetzung nach Lemberg noch ſehr betrauert. Ich las einige Briefe von ihm, die er von Lemberg geſchrieben hatte, die ſehr betrübt lauten und wirkliches Heimweh verrathen. Ich ſchrieb ihm nach Lemberg, machte ihn über ſein weibiſches Benehmen ſehr aus, wäre aber an ſeiner Stelle vermuthlich noch jammervoller als er. In Steyreck kehrten wir bei der Gräfin Weißenwolf ein, die eine große Verehrerin meiner Wenigkeit iſt, alle meine Sachen beſitzt und auch manches recht hübſch ſingt. Die Walter Scott'ſchen Lieder machten einen ſo überaus günſtigen Eindruck auf ſie, daß ſie ſogar merken ließ, als wäre ihr die Dedication derſelben nichts weniger als unangenehm [1]). Mit der Herausgabe dieſer Lieder gedenke ich aber doch eine andere Manipulation zu machen als die gewöhnliche, bei der gar ſo wenig herausſchaut, indem ſie den gefeierten Namen des Scott an der Stirn tragen und auf dieſe Art mehr Neugierde erregen könnten und mich bei Hinzufügung des engliſchen Textes auch in England berühmter machen würden. Wenn nur mit den — von Kunſthändlern etwas Honnetes zu machen wäre, aber dafür hat ſchon die weiſe und wohlthätige Einrichtung des Staates geſorgt, daß der Künſtler ewig der Sclave jedes elenden Krämers bleibt.

[1]) Die Lieder wurden auch der Gräfin gewidmet.

„Was den Brief der Milder betrifft, ſo freut mich die günſtige Aufnahme der „Suleika“ ſehr, obwohl ich wünſchte, daß ich die Recenſion ſelbſt zu Geſichte bekommen hätte, um zu ſehen, ob nicht etwas daraus zu lernen ſei; denn ſo günſtig als auch das Urtheil ſein mag, eben ſo lächerlich kann es zugleich ſein, wenn es dem Recenſenten am gehörigen Verſtand fehlt, welches nicht ſo ſelten der Fall iſt.

„In Oberöſterreich finde ich allenthalben meine Compoſitionen, beſonders in den Klöſtern Florian nnd Kremsmünſter, wo ich mit Beihilfe eines braven Clavierſpielers meine vierhändigen Variationen und Märſche mit günſtigem Erfolge producirte. Beſonders gefielen die Variationen aus meiner neuen Sonate zu zwei Händen [1]), die ich allein und nicht ohne Glück vortrug, indem mich einige verſicherten, daß die Taſten unter meinen Händen zu ſingenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr iſt, mich ſehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Clavierſpielern eigen iſt, nicht ausſtehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüth ergötzt. Ich befinde mich gegenwärtig wieder in Steyr und wenn Sie mich bald mit einem Schreiben beglücken wollen, ſo wird es mich noch hier treffen, indem wir nur 10 bis 14 Tage verweilen und dann die Reiſe nach Gaſtein antreten, einer der berühmten Badeörter, ungefähr 5 Tage von Steyr entfernt. Auf dieſe Reiſe freue ich mich außerordentlich, indem ich dadurch die ſchönſten Gegenden kennen lerne und wir auf der Rückreiſe das wegen ſeiner herrlichen Lage und Umgebungen berühmte Salzburg beſuchen werden. Da wir von dieſer Reiſe erſt halben September zurückkommen werden und dann noch einmal nach Gmunden

[1]) Wird op. 42 gemeint ſein.

Linz, Stehreck und Florian zu gehen verſprochen haben, ſo dürfte ich wohl ſchwerlich vor Ende October in Wien eintreffen. Uebrigens bitte ich, doch mein Quartier neben der Carlskirche zu miethen und gefälligſt die 28 fl. W. W. indeſſen zu erlegen, die ich bei meiner Wiederkunft mit Dank zurückerſtatten werde, weil ich es einmal verſprochen habe und es doch möglich wäre, daß ich früher eintreffe, als ich glaube. Das Wetter war hier den ganzen Juni und halben Juli ſehr unſtät, dann 14 Tage ſehr heiß, daß ich ordentlich mager wurde vor lauter Schwitzen, und jetzt regnet es 4 Tage beinahe in einem fort. Den Ferdinand und ſeine Frau ſammt Kindern laſſe ich ſchönſtens grüßen. Er kriecht vermuthlich noch immer zum Kreuz [1]) und kann Dornbach nicht los werden; auch wird er gewiß ſchon wieder 77 Mal krank geweſen ſein und 9 Mal ſterben zu müſſen geglaubt haben, als wenn das Sterben das Schlimmſte wäre, was uns Menſchen begegnen könnte. Könnte er nur einmal dieſe göttlichen Berge und Seen ſchauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verſchlingen droht, er würde das winzige Menſchenleben nicht ſo ſehr lieben, als daß er es nicht für ein großes Glück halten ſollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden. Was macht Carl [2])? Wird er reiſen oder nicht? Er hat wohl jetzt viel zu thun; denn ein verheirateter Künſtler iſt verpflichtet,

---

[1]) Das ehemals Weigert'ſche (jetzt Wittmann'ſche) Gaſthaus, wo die Familie Schubert zuſammenzukommen pflegte. Franz ging nicht gerne dahin, denn der Wirth fälſchte den Wein, der ihm dann Kopfweh verurſachte.

[2]) Schubert's Bruder, Landſchaftsmaler.

ſowohl Kunſt- als Naturſtücke zu liefern, und wenn beide Arten gerathen, ſo iſt er doppelt zu loben, denn das iſt keine Kleinigkeit. Ich leiſte Verzicht darauf. Ignaz wird vermuthlich jetzt eben bei Hollpein ſein; denn da er nur Morgens, Nachmittags und Abends dort iſt, ſo wird er ſchwerlich zu Hauſe ſein. Ich kann nicht aufhören, ſeine Ausdauer zu bewundern, nur weiß man nicht recht, ob es eigentlich ein Verdienſt iſt oder keines, ob er ſich dadurch mehr den Himmel oder die Hölle verdient. Er möchte mich doch darüber aufklären. Der Schneider [1]) und ſeine Schneiderin ſollen auf den zu kommenden kleinen oder kleine Schneiderin ſchön Acht haben, auf daß die Schneider zahllos werden wie der Sand am Meere, nur ſollen ſie darauf ſehen, daß keine Aufſchneider oder Zuſchneider, keine Ehr- oder Gurgelabſchneider überhand nehmen. Und nun muß ich das Geſchwätz endlich enden, da ich glaubte mein langes Schweigen durch ein dito Schreiben erſetzen zu müſſen. Marie und Pepi und den kleinen Probſtl Andre [2]) küſſe ich tauſend Mal. Uebrigens bitte ich Alles, was nur grüßbar iſt, ſchönſtens zu grüßen. In Erwartung einer baldigen Antwort verharre ich mit aller Liebe

Ihr
treueſter Sohn
Franz."

Ein Schreiben geſchäftlicher Art iſt das folgende von Herrn Hüther im Namen der Verlagshandlung Pennauer in Wien an Schubert [3]) unter dem 27. Juli 1825 gerichtete:

---

[1]) Schubert's Schwager, Schullehrer.

[2]) Schubert's Geſchwiſter.

[3]) Es iſt adreſſirt: „An Herrn Michael von Vogl, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Kammerſänger, für Herrn Franz Schubert in Steyr."

„Verehrteſter Freund!

„Bei meiner Rückkunft von Leipzig erfuhr ich, daß Sie bereits nach Oberöſterreich abgereiſt wären, Niemand konnte mir aber eine beſtimmte Adreſſe geben, ich mußte daher bis heute des Vergnügens entbehren, mich um Ihr Wohlſein zu erkundigen, und rückſichtlich Ihrer neuen Compoſitionen in Unterhandlungen zu treten. Heute erſt erfahre ich durch Herrn v. Pinterics Ihren Aufenthalt bei Herrn v. Vogl und benütze dieſen Augenblick, um Ihnen Gegenwärtiges zuzuſenden. Ich kann (Sie in ſolcher Geſellſchaft wiſſend) nur Ihr Wohlſein vermuthen, gehe daher gleich zum Geſchäft über und bin ſo frei mich anzufragen, was Sie im Laufe dieſer Zeit componirt und davon geneigt wären, im Publikum erſcheinen zu laſſen. Ich bitte Sie ferner, mir zu ſagen, wie viele Lieder Sie aus W. Scott's Werken componirten, ob die deutſche Ueberſetzung im Metrum des engliſchen Originals iſt und daher geeignet wäre, beide Texte unter die Compoſition zu legen. Ich bitte Sie, mir den genaueſten Preis als Anfänger zu machen und überzeugt zu ſein, daß ich mein Möglichſtes zur Ausſtattung einer ſehr ſchönen Ausgabe und Verbreitung Ihrer Compoſitionen beitragen werde. Von Ihren Werken habe ich das Heft „Die junge Nonne" ausgegeben, ein zweites Heft Lieder folgt nächſtes Monat, die Sonate[1]) aber, welche auch ſchon geſtochen iſt und wo ich täglich vom Erzherzog Rudolf die Erlaubniß der Dedicaſſe erwarte, im Monat September. Ich bitte mir zu wiſſen zu machen, auf welche Weiſe ich Ihnen Exemplare der Lieder zuſenden darf. Ich hoffe, Sie wer-

[1]) In A-Moll, op. 42.

den mit der Auflage zufrieden ſein, und obwohl bei drei Correcturen einige unbedeutende Fehler bei den beiden Heften ſtehen geblieben, ſo ſind doch ſelbe ſogleich verbeſſert worden und nur die erſten zwanzig Exemplare, welche nicht einmal alle ausgegeben worden, ſind fehlerhaft geblieben. Ich werde Ihnen durch eine Privatgelegenheit per Adreſſe des Herrn v. Vogl einen Abdruck der Sonate zuſenden und bitte ſelbe genau durchzuſehen; denn mir liegt ſehr daran, daß die Werke fehlerfrei bei mir erſcheinen. Wollen Sie mir gefälligſt anzeigen, wie lange Sie noch von Wien wegzubleiben gedenken. Sehr lieb wäre mir die Nachricht, daß Sie ein Werk zu vier Händen geſchrieben hätten, und bitte Sie hierauf zu reflectiren, wenn Sie Luſt zu einem recht brillanten Werke von nicht zu großem Umfang zu componiren hätten, z. B. eine große Polonaiſe oder Rondeau mit einer Introduction ꝛc. oder eine Fantaſie! — Ich erbitte mir nochmals Ihre billigſten Bedingungen hinſichtlich der Lieder von W. Scott und erſuche Sie, Ihre gefällige Zuſchrift blos an uns mit Adreſſe: A. Pennauer, Kunſthändler in Wien, zu ſtellen. Ich wünſche Ihnen recht ſchöne und günſtige Witterung, um ungehindert Ausflüge in die herrlichen Umgebungen Ihres Aufenthaltes machen zu können, bitte Sie uns Herrn v. Vogl ganz ergebenſt zu empfehlen und der armen, jetzt ganz verlaſſenen Wiener manchmal zu gedenken. Genehmigen Sie die Verſicherung meiner vorzüglichſten Werthſchätzung und Auszeichnung, mit welcher verharret Ihr ganz ergebenſter Diener Fr. Hüther."

„P. S. Es wird Sie vielleicht intereſſiren, von unſern Theatern etwas zu erfahren. Ich kann Ihnen mit Gewiß-

heit ſagen, daß Barbaja auf zehn Jahre die Direction der Oper übernommen hat und bereits ſchon von Duport das Chorperſonale wieder engagirt wird. Mit der deutſchen Oper aber!! — iſt es total aus; wie ich höre, wird nur Ballet und opera italiana. Graf Palffy möchte gerne einen Compagnon mit viel Geld. Der Wunſch iſt gut, dürfte aber ſchwer zu realiſiren ſein. — Ueber das Schickſal dieſes Theaters iſt man noch ganz ungewiß; indeſſen hat Herr Carl[1]) vom bairiſchen Theater für drei Monat zum Verſuch dasſelbe gepachtet und fängt am 15. Auguſt zu ſpielen an."

Auf den früher erwähnten Brief M. Schwind's hatte Schubert in ſeiner Art, wahrſcheinlich in derb humoriſtiſcher Weiſe, geantwortet; am 1. Auguſt ſchreibt Schwind abermals an ihn:

„Liebſter Schubert!

„Ich muß einen ſchönen Unſinn geſchrieben haben, das merke ich an dem ſchönen Geſetzel „Diamant und Fragment", wofür ich aber durchaus keinen Zuſammenhang finden kann. Uebrigens ſei's wie's ſei, ich habe doch etwas erfahren, was mir im Schlaf nicht eingefallen, daß Dich bei H. Jemand beleidigt hat. Von der N. glaub' ich es nicht und ich hoffe, Du auch nicht, und von den Andern ſollte es mich ſehr wun-

[1]) Wie bereits erwähnt, endete Barbaja's Pacht und die damit vereinigte Adminiſtration des Theaters an der Wien am 13. März 1825. Der ſpäter bekannt gewordene Director Carl (von Bernbrunn), vom Iſarthor-Theater in München, gaſtirte daſelbſt vom Auguſt 1825 bis März 1826 und ſchloß im Auguſt 1826 einen Pachtvertrag mit dem Grafen Palffy ab. Im Jahre 1835 brachte er das Theater käuflich an ſich.

dern. Hätteſt Du's nur gleich geſagt, die Sache hätte ſich anders zeigen müſſen, oder ich Dir nicht einen Augenblick zugemuthet, hinzugeh'n; auch wirſt Du wohl glauben, daß ich auch keine Sehnſucht mehr nach einer ſolchen Geſellſchaft hatte. Indeſſen werde ich in Teufels Namen das Haus umkehren, ob ſich etwas findet, was einer ecclatanten Widerrufung oder Deiner Beſchuldigung gleich ſieht. Ich kann Dich aber bei allen Heiligen verſichern, daß ich gar keine Vorſtellung davon habe."

„Den 6. Abends.

„Ich habe die N. von weiten, aber ſo beſtimmt als möglich gefragt, und ſchon der Gedanke liegt ihr ſo fern, daß ich Dir gutſtehe, ſie hat ſich nicht ſonderbar benommen, noch weniger zweideutig. Ich hoffe, Du wirſt, wenn Du zurückkömmſt, an die Sache nicht mehr denken.

„Schober iſt hier. Er grüßt Dich tauſendmal. Er iſt ganz der alte, ja lebendiger und friſcher. Von Kupelwieſer iſt heut' ein Brief aus Padua gekommen, in drei Wochen dürfte er ſchon hier ſein. Die junge Nonne iſt erſchienen. Ich habe viel zu thun, daß ich nicht weiß, wann ich reiſen kann, ich hoffe aber zuverſichtlich, Dich zu ſehen. Lebe recht wohl und ſchreibe uns bald. Bauernfeld macht Examen und Lebensblätter durcheinander, und wir ſind recht fröhlich zuſammen, ſo weit wir es ohne Dich ſein können. Wenn Du Reſi Clodi[1]) ſiehſt, ſo grüße ſie; ich freue mich ſehr, ſie wieder

[1]) Des alten Clodi Tochter in Ebenzweyer.

zu ſehen. Empfiehl' mich Herrn Vogl, und erinnere ihn an die zwei Zeichnungen, die Mali hat. Pinterics, Doblhoff und Alle grüßen Dich.

Dein Schwind"[1]).

„Bald hätte ich das Wichtigſte vergeſſen. Schober hat mit Tieck, der Theater-Hofrath in Dresden geworden iſt, wegen Deiner Oper „Alfonſo" geſprochen. Du mußt gleich ſchreiben, ob ſie noch in Dresden iſt oder wo ſonſt, denn Tieck wartet auf Nachricht. Ich habe nicht mehr Zeit. Lebe vielmal wohl."

Am 14. Auguſt ſchreibt Schwind abermals:

„Lieber Schubert!

„Ich weiß zwar nicht, wo Du biſt, aber der Brief wird Dir ſchon nachgeſchickt werden[2]). Daß Schober ſchon da iſt, wirſt Du aus meinem letzten Brief ſchon wiſſen, wenn Du ihn erhalten haſt. Nun iſt aber Kupelwieſer ſeit acht Tagen auch ſchon da. Nach den letzten Briefen konnten wir ihn erſt in drei Wochen erwarten. Er ſieht prächtig aus und hat einen vollkommenen Haarputz, den er Nervenfiebers halber lange Zeit hat entbehren müſſen. Sie grüßen Dich alle tauſend Mal. Es fehlt nichts, als daß Du endlich einmal zurückkömmſt. Schober und Kupelwieſer wohnen beiſammen.

---

[1]) Der Brief iſt adreſſirt an Herrn Franz Schubert, Compoſiteur in Steyr bei Herrn Vogl.

[2]) Der Brief iſt an Herrn Franz Schubert, bei Herrn Vogl in Steyr adreſſirt. Der Adreſſe iſt beigefügt: „Im Falle der Abweſenheit wird gebeten, dies Herrn Vogl nachzuſenden."

„Dein Hausherr möchte bestimmt wissen, ob Du Dein Quartier bestimmt diesen Winter wieder wirst beziehen wollen. Schreibe mir das bestimmt, so werde ich ihm's sagen.

Wenn gewisse Unterhandlungen nach meinem Wunsche ausschlagen, so bin ich entschlossen, für mich zu wohnen, aber wahrscheinlich auf der Wieden. Rieder[1]) ist an der Ingenieurs-Akademie als Professor mit 600 fl. angestellt, dafür aber in dem Verdacht, daß er heirathen will. Wenn Du Dich ernstlich um die Hoforganistenstelle bewirbst, so kannst Du's auch so weit bringen. Es wird Dir nichts übrig bleiben, als ordentlich zu leben, da Du im widrigen Falle bei der entschiedenen gänzlichen Armuth Deiner Freunde Deine fleischlichen und geistigen Bedürfnisse von Fasanen und Punsch in einer Einsamkeit wirst befriedigen müssen, die einem wüsten Inselleben oder einer Robinsonade nichts nachgeben wird. Vom Theater scheint gar keine Rede mehr zu sein, wenigstens von Opern, und da im Winter keine Harmonie bei Wasserburger ist, so können wir uns was pfeifen. Wie freu' ich mich wieder auf die erste Schubertiade. Wegen Deiner Sinfonie können wir uns gute Hoffnungen machen. Der alte Hönig[2]) ist Dekan der juridischen Facultät und wird als solcher eine Akademie geben. Dieß kann wohl Gelegenheit geben, vielmehr es wird darauf gerechnet, daß sie aufgeführt wird."

„Den 1. Sept.

„Ich war unterdessen ein wenig unglücklich, bin aber schon wieder frisch. So lange man noch den Muth hat, aufrichtig

[1]) Wilhelm Rieder, derzeit k. k. Custos in der Gemälde-Gallerie am Belvedere, wurde damals Professor der freien Zeichnung an der Ingenieur-Akademie in Wien.

[2]) Carl Hönig, Hof- und Gerichts-Advocat in Wien.

zu ſein, läßt ſich alles beilegen. Kommen kann ich nicht, denn ich habe zu viel zu thun. Damit Du aber nicht glaubſt, ich ſei durch gewiſſe Leute gehalten, ſo wiſſe nur, daß ich doch nach Weikenſtein, dann nach Azenbruck[1]) gehe, wo Schober jetzt iſt, um das Landleben zu genießen. Wiewohl ich noch aus Deinem Mund nicht weiß, ob Du ſchon wieder gut biſt, ſo ſchmeichle ich mir doch, daß ich und Bauernfeld nicht hinaufkommen können, könnte auch noch ein Grund für Dich ſein, eher zu kommen. Kupelwieſer iſt ſehr fleißig und Schober ſcheint ernſte Anſtalten dazu zu machen, aber wiewohl auf dieſe Art Jeder glücklich iſt, haben wir keine frohe Vereinigung ohne Dich. Du kannſt Dich darauf verlaſſen, Du findeſt ein größeres Leben als Du es verlaſſen haſt. N., die einzige, die Du bezweifelſt, zeigt ihre unbegrenzte Anhänglichkeit an Dich und Deine Sache ſo vielfach und natürlich, daß, wenn ich einigen Glauben verdiene, ich mich verbürgen kann, daß Du nicht leicht vor Jemand leben und ſingen kannſt, der Dich mehr achtet oder einen innigeren Antheil und tiefere Freude empfinden kann.

„Worſchizek[2]) geht auf den letzten Füßen und der Hoforganismus will ernſtlich betrieben ſein. Es wird, ſo viel ich

---

[1]) Der Luſtort, deſſen bereits (bei 1821) erwähnt wurde.

[2]) Worſchizek (Johann Hugo), geb. 1791 zu Wamberg in Böhmen, geſt. am 19. Nov. 1825 in Wien — mithin ein paar Monate, nachdem obiger Brief geſchrieben worden war. Worſchizek componirte eine große Anzahl von Clavier- und Geſangsſtücken, auch eine Cantate, eine Sinfonie und Kirchenmuſik, zum Theil geſchätzte Werke. Er war k. k. Hoforganiſt, welche Stelle nach ſeinem Tod Simon Sechter erhielt.

erfahren kann, auf ein Georgel über ein gegebenes Thema ankommen, um ein gemachter Mann zu ſein.

„In Gmunden wird Dir doch eine Orgel zu Gebot ſtehen, um Dich zu üben. Schließlich bitte ich Dich, Herrn Vogl nebſt allen möglichen Empfehlungen Tag und Nacht anzuliegen, die bewußten zwei Zeichnungen auf jede Art zu erobern und mitzubringen. Ich hoffe, daß ich und meine Kunſt ihm lieber ſein werden, als ſelbige Dame, die übrigens ſo liebenswürdig ſein mag, als ſie will, und zu deren Gunſt und Freundſchaft ich ihm alles Glück wünſche, ja im Nothfall mit aller uneigennützigen Anſtrengung behilflich ſein will. Ich möchte ſelbe Sachen gerne malen, und weiß den nicht für meinen Freund zu halten, der mir da entgegen iſt oder hilft.

„Ich bleibe der Deinige, ſo lange ich mich ſelbſt nicht verlaſſe, und wünſche für mich und alle die Du liebſt baldige Ankunft oder Antwort. Dein Schwind.“

„Viel Schönes von Pinterics, Doblhoff, Randhartinger, und glaube mir's auf meine Treue, das Herzlichſte von der kleinen Perſon. Briefe erhalte ich von Haus, wo ich auch ſei.“

Schubert unternahm mittlerweile eine kleine Gebirgstour und ſendete am 12. September von Gmunden aus ſeinem Bruder Ferdinand folgenden ausführlichen Reiſebericht:

„Lieber Bruder!

„Deiner Aufforderung gemäß möchte ich Dir freilich eine ausführliche Beſchreibung unſerer Reiſe nach Salzburg und Gaſtein machen, allein Du weißt wie wenig ich zum Erzählen und Beſchreiben geeignet bin; da ich indeſſen bei meiner Zurückkunft nach Wien auf jeden Fallerzählen müßte, ſo will

ich es doch lieber jetzt ſchriftlich als dann mündlich wagen, ein ſchwaches Bild all' dieſer außerordentlichen Schönheiten zu entwerfen, indem ich jenes doch beſſer, als dieſes zu treffen hoffe.

„Wir reiſeten nämlich ungefähr halben Auguſt von Steyr ab, fuhren über Kremsmünſter, welches ich zwar ſchon öfter geſehen habe, aber wegen ſeiner ſchönen Lage nicht übergehen kann. Man überſieht nämlich ein ſehr liebliches Thal, von einigen kleinen ſanften Hügeln unterbrochen, auf deſſen rechter Seite ſich ein nicht unbedeutender Berg erhebt, durch deſſen Gipfel das weitläufige Stift ſchon von der Fahrſtraße, die über einen entgegengeſetzten Bach herabführt, den prächtigſten Anblick gewährt, der beſonders durch den mathematiſchen Thurm ſehr erhöht wird. Hier, wo wir ſchon länger bekannt ſind, beſonders Herr v. Vogl, der hier ſtudirt hat, wurden wir ſehr freundlich empfangen, hielten uns aber nicht auf, ſondern ſetzten unſere Reiſe, ohne daß ſie eine beſondere Erwähnung verdiente, bis nach Vöklabruck fort, wo wir Abends anlangten; ein trauriges Neſt. Den andern Morgen kamen wir über Straßwalchen und Frankenmarkt nach Neumarkt, wo wir Mittag machten. Dieſe Oerter, welche ſchon im Salzburgiſchen liegen, zeichnen ſich durch eine beſondere Bauart der Häuſer aus. Alles iſt beinahe von Holz. Das hölzerne Küchengeſchirr ſteht auf hölzernen Stellen, die außen an den Häuſern angebracht ſind, um welche hölzerne Gänge herumlaufen. Auch hängen allenthalben zerſchoſſene Scheiben an den Häuſern, die als Siegestrophäen aufbewahrt werden aus längſt vergangenen Zeiten, denn man findet die Jahreszahl 1600 und 1500 häufig. Auch fängt hier ſchon das bairiſche Geld an. Von Neumarkt, welches die letzte

Poſt vor Salzburg iſt, ſieht man ſchon Bergesſpitzen aus dem Salzburger Thal herausſchauen, die eben mit Schnee bedeckt waren. Ungefähr eine Stunde von Neumarkt wird die Gegend ſchon wunderſchön. Der Waller-See, welcher rechts von der Straße ſein helles blaugrünes Waſſer ausbreitet, belebt dieſe anmuthige Gegend auf das herrlichſte. Die Lage iſt ſehr hoch und von nun an geht es immer abwärts bis nach Salzburg. Die Berge ſteigen immer mehr in die Höhe, beſonders ragt der fabelhafte Untersberg wie zauberhaft aus den übrigen hervor. Die Dörfer zeigen Spuren von ehemaligem Reichthum. An den gemeinſten Bauernhäuſern findet man überall marmorne Fenſter- und Thürſtöcke, auch ſogar manchmal Stiegen von rothem Marmor. Die Sonne verdunkelt ſich und die ſchweren Wolken ziehen über die ſchwarzen Berge wie Nebelgeiſter dahin; doch berühren ſie den Scheitel des Untersberges nicht, ſie ſchleichen an ihm vorüber, als fürchteten ſie ſeinen grauenvollen Inhalt. Das weite Thal, welches mit einzelnen Schlöſſern, Kirchen und Bauernhöfen wie angeſäet iſt, wird dem entzückten Auge immer ſichtbarer. Thürme und Paläſte zeigen ſich nach und nach; man fährt endlich an dem Kapuzinerberg vorbei, deſſen ungeheure Felswand hart an der Straße ſenkrecht in die Höhe ragt und fürchterlich auf den Wanderer herabblickt. Der Untersberg mit ſeinem Gefolge wird rieſenhaft, ihre Größe will uns faſt erdrücken. Und nun geht es durch einige herrliche Alleen in die Stadt ſelbſt hinein. Feſtungswerke aus lauter Quaderſteinen umgeben dieſen ſo berühmten Sitz der ehemaligen Churfürſten. Die Thore der Stadt verkünden mit ihren Inſchriften die verſchwundene Macht des Pfaffenthums. Lauter Häuſer von 4 bis 5 Stockwerken erfüllen die ziemlich breiten

Gaſſen und an dem wunderlich verzierten Hauſe des Theophraſtus Paracelſus vorbei geht es über die Brücke der Salzach, die trüb und dunkel mächtig vorüberbrauſt. Die Stadt ſelbſt machte einen etwas düſtern Eindruck auf mich, indem ein trübes Wetter die alten Gebäude noch mehr verfinſterte, und überdies die Feſtung, die auf dem höchſten Gipfel des Mönchberges liegt, in alle Gaſſen der Stadt ihren Geiſtergruß herabwinkt. Da leider gleich nach unſerer Ankunft Regen eintrat, welches hier ſehr oft der Fall iſt, ſo konnten wir, außer den vielen Paläſten und herrlichen Kirchen, deren wir im Vorbeifahren anſichtig wurden, wenig zu ſehen bekommen. Durch Herrn Pauernfeind, ein dem Herrn v. Vogl bekannter Kaufmann, wurden wir bei dem Grafen von Platz, Präſident der Landrechte, eingeführt, von deſſen Familie, indem ihnen unſere Namen ſchon bekannt waren, wir freundlichſt aufgenommen wurden. Vogl ſang einige Lieder von mir, worauf wir für den folgenden Abend geladen und gebeten wurden, unſere ſieben Sachen vor einem auserwählten Kreiſe zu produciren, die denn auch unter beſonderer Begünſtigung des ſchon in meinem erſten Briefe erwähnten Ave Maria's [1]) Allen ſehr zu Gemüthe gingen. Die Art und Weiſe, wie Vogl ſingt und ich accompagnire, wie wir in einem ſolchen Augenblick Eins zu ſein ſcheinen, iſt dieſen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes. Nachdem wir den andern Morgen den Mönchberg beſtiegen, von welchem man einen großen Theil der Stadt überſieht, mußte ich erſtaunen über die Menge herrlicher Gebäude, Paläſte und Kirchen.

[1]) Die bekannte Hymne aus den Geſängen von W. Scott's „Fräulein vom See".

Doch gibt es wenig Einwohner hier, viele Gebäude ſtehen leer, manche ſind nur von einer, höchſtens zwei bis drei Familien bewohnt. Auf den Plätzen, deren es viele und ſchöne gibt, wächſt zwiſchen den Pflaſterſteinen Gras, ſo wenig werden ſie betreten. Die Domkirche iſt ein himmliſches Gebäude nach dem Muſter der Peterskirche in Rom, verſteht ſich im verkleinerten Maßſtabe. Die Länge der Kirche hat die Form eines Kreuzes, iſt von vier ungeheuren Höfen umgeben, von denen jeder einzelne einen großen Platz bildet. Vor dem Eingange ſtehen die Apoſtel in rieſenhafter Größe aus Stein gehauen. Das Innere der Kirche wird von vielen marmornen Säulen getragen, iſt mit den Bildniſſen der Churfürſten geſchmückt, und in allen ſeinen Theilen wirklich vollendet ſchön. Das Licht, welches durch die Kuppel hereinfällt, erleuchtet jeden Winkel. Dieſe außerordentliche Helle macht eine göttliche Wirkung und wäre allen Kirchen anzuempfehlen. Auf den vier Plätzen, welche die Kirche umgeben, befinden ſich große Springbrunnen, die mit den herrlichſten und kühnſten Figuren geſchmückt ſind. Von hier gingen wir in das Kloſter zu St. Peter, wo Michael Haydn reſidirt hat. Auch dieſe Kirche iſt wunderſchön. Hier befindet ſich, wie Du weißt, das Monument des M. Haydn. Es iſt recht hübſch, aber ſteht auf keinem guten Platz, ſondern in einem abgelegenen Winkel. Auch laſſen dieſe herumliegenden Zettelchen etwas kindiſch; in der Urne befindet ſich ſein Haupt. Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger klarer Geiſt, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht ſo ruhig und klar ſein kann, ſo verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden ſo innig als ich. (Eine ſchwere Thräne entfiel meinen Augen, und wir gingen weiter. —) Mittags ſpeiſeten wir bei Herrn Pauern-

feind, und als uns Nachmittags das Wetter erlaubte auszugehen, beſtiegen wir den zwar nicht hohen, aber die allerſchönſte Ausſicht gewährenden Nonnenberg. Man überſieht nämlich das hintere Salzburger Thal. Dir die Lieblichkeit dieſes Thales zu beſchreiben, iſt beinahe unmöglich. Denke Dir einen Garten, der mehrere Meilen im Umfange hat, in dieſem unzählige Schlöſſer und Güter, die aus den Bäumen heraus- oder durchſchauen, denke Dir einen Fluß, der ſich auf die mannigfaltigſte Weiſe durchſchlängelt, denke Dir Wieſen und Aecker, wie eben ſo viele Teppiche von den ſchönſten Farben, dann die herrlichen Maſſen, die ſich wie Bänder um ſie herumſchlingen, und endlich ſtundenlange Alleen von ungeheueren Bäumen, dieſes Alles von einer unabſehbaren Reihe von den höchſten Bergen umſchloſſen, als wären ſie die Wächter dieſes himmliſchen Thals, denke Dir dieſes, ſo haſt Du einen ſchwachen Begriff vou ſeiner unausſprechlichen Schönheit. Das übrige von Salzburgs Merkwürdigkeiten, welche ich erſt auf der Rückreiſe zu ſehen bekommen, laſſe ich auch bis dahin, indem ich meine Beſchreibung chronologiſch verfolgen will."

„Den 21. September, Steyr.

„Du ſiehſt aus dem angemerkten Datum, daß zwiſchen dieſer und jener Zeile mehre Tage verfloſſen ſind, und wir von Gmunden leider auf Steyr umſiedelten. Um alſo meine Reiſebeſchreibung (die mich ſchon reuet, weil ſie mir zu lange dauert) fortzuſetzen, folgt wie folget Folgendes: Der folgende Morgen war nämlich der ſchönſte Tag von der Welt und in der Welt. Der Untersberg, oder eigentlich der Oberſte glänzte und blitzte mit ſeinem Geſchwader und dem gemeinen

Geſindel der übrigen Berge herrlich in oder eigentlich neben der Sonne. Wir fuhren durch das oben beſchriebene Thal, wie durch's Eliſium, welches aber vor jenem Paradies noch das voraus hat, daß wir in einer ſcharmanten Kutſche ſaßen, welche Bequemlichkeit Adam und Eva nicht hatten. Statt den wilden Thieren begegneten uns mancherlei allerliebſte Mädchen, — — —. Es iſt gar nicht recht, daß ich in einer ſo ſchönen Gegend ſo miſerable Späße mache, aber ich kann heut' einmal nicht ernſthaft ſein. So ſteuerten wir denn, in Wonne verſunken über den ſchönen Tag und über die noch ſchönere Gegend gemächlich fort, wo uns nichts auffiel, als ein niedliches Gebäude, welches Monat-Schlößchen heißt, weil es ein Churfürſt in einem Monat für ſeine Schöne aufbauen ließ. Das weiß hier jeder Menſch, doch ſtößt ſich Niemand daran. Eine Toleranz zum Entzücken. Auch dieſes Gebäudchen ſucht durch ſeine Reize das Thal zu verherrlichen. Nach einigen Stunden gelangten wir in die zwar merkwürdige, aber äußerſt ſchmutzige und grausliche Stadt Hallein. Die Einwohner ſehen alle wie Geſpenſter aus, blaß, hohläugig und mager zum Anzünden. Dieſer ſchreckliche Contraſt, den dieſer Anblick des Ratzenſtadtl's ꝛc. auf jenes Thal erzeugt, machte einen höchſt fatalen Eindruck auf mich. Es iſt, als wenn man von dem Himmel auf einen Miſthaufen fiele, oder nach einer Mozart'ſchen Muſik ein Stück von dem unſterblichen A. hörte. Den Salzberg, ſammt den Salzwerken anzuſehen, war Vogl nicht zu bewegen, deſſen große Seele, angetrieben durch die Gicht, nach Gaſtein ſtrebte, wie in finſterer Nacht der Wanderer nach einem lichten Punkt. Wir fuhren alſo weiter über Golling, wo ſich ſchon die erſten hohen, unüberſteiglichen Berge zeigten, durch deren fürchter-

liche Schluchten der Paß Lueg führt. Nachdem wir dann über einen großen Berg langſam hinaufkrallten, vor unſerer Naſe, ſowie zu beiden Seiten ſchreckliche Berge, ſo daß man glauben könnte, die Welt ſei hier mit Brettern vernagelt, ſieht man plötzlich, indem der höchſte Punkt des Berges erreicht iſt, in eine entſetzliche Schlucht hinab, und es droht einen im erſten Augenblicke einigermaßen das Herz zu ſchüttern. Nachdem man ſich etwas von dem erſten Schreck erholt hat, ſieht man dieſe raſend hohen Felswände, die ſich in einiger Entfernung zu ſchließen ſcheinen, wie eine Sackgaſſe, und man ſtudirt umſonſt, wo hier der Ausgang ſei. In dieſer ſchreckenhaften Natur hat auch der Menſch ſeine noch ſchreckenvollere Beſtialität zu verewigen geſucht. Denn hier war es, wo auf der einen Seite die Baiern und die Tiroler auf der andern Seite der Salzach, die ſich tief, tief unten brauſend den Weg bahnt, jenes grauenvolle Morden vollbrachten, indem die Tiroler, in den Felſenhöhlen verborgen, auf die Baiern, welche den Paß gewinnen wollten, mit hölliſchem Luſtgeſchrei herabfeuerten, welche getroffen in die Tiefe herabſtürzten, ohne je ſehen zu können, woher die Schüſſe kamen. Dieſes höchſt ſchändliche Beginnen, welches mehre Tage und Wochen fortgeſetzt wurde, ſuchte man durch eine Capelle auf der Baiern Seite und durch ein rothes Kreuz in dem Felſen auf der Tiroler Seite zum Theil zu bezeichnen, und zum Theil durch ſolche heilige Zeichen zu ſühnen. Du herrlicher Chriſtus, zu wie viel Schandthaten mußt Du Dein Bild herleihen. Du ſelbſt, das gräßlichſte Denkmal der menſchlichen Verworfenheit, da ſtellen ſie Dein Bild auf, als wollten ſie ſagen: Seht! die vollendetſte Schöpfung des großen Gottes haben wir mit frechen Füßen zertreten, ſollte es uns etwa Müh

koſten, das übrige Ungeziefer, genannt Menſchen, mit leichtem Herzen zu vernichten? — Doch wenden wir unſere Augen ab von ſo niederſchlagenden Betrachtungen und ſchauen wir lieber, daß wir aus dieſem Loch hinauskommen. Nachdem es nun eine gute Weile abwärts geht, die beiden Felswände immer näher zuſammenrücken und die Straße ſammt dem Strom auf zwei Klaftern Breite eingeengt werden, ſo wendet ſich hier, wo man es am wenigſten vermuthet, unter einem herüberhängenden Felſen bei dem zornigen Wüthen der eingezwängten Salzach, die Straße zur angenehmen Ueberraſchung des Wanderers. Denn nun geht es, obwohl noch immer von himmelhohen Bergen eingeſchloſſen, auf breiterem Wege und eben dahin. Mittags kamen wir in Werffen an. Ein Markt mit einer bedeutenden Feſtung, von den Salzburger Churfürſten erbaut, wird jetzt vom Kaiſer renovirt. Auf unſerer Rückreiſe beſtiegen wir ſelbe, es iſt v..... hoch, gewährt aber eine herrliche Ausſicht in das Thal, welches auf einer Seite von den ungeheuren Werffner Gebirgen, die man bis Gaſtein ſieht, begrenzt iſt. Himmel, Teufel, das iſt etwas Erſchreckliches, eine Reiſebeſchreibung, ich kann nicht mehr. Da ich ſo in den erſten Tagen des Octobers nach Wien komme, ſo werde ich Dir dieſes Geſchreibſel ſelber übergeben und das Uebrige mündlich erzählen."

Am 13. Sept. richtete Bauernfeld an den dicken Freund, der damals wieder bei Vogl in Steyr war, folgende Zeilen:

„Lieber Schubert!

„Ich weiß kaum, ob Du die Züge dieſes kennſt, der Dir da ſchreibt, und ob Du nicht zur beſſern Orientirung zu der Unterſchrift Deine Zuflucht nehmen mußt; wiſſe es alſo:

Ich bin der Bauernfeld. — — Ich grüße und küsse Dich herzlich — jetzt aber gleich zum Allernothwendigsten, denn Du mußt diesen Brief so bald als möglich bekommen und in einer Viertelstunde muß er auf die Post.

„Erstens schreibe sogleich, ob Du Dein Zimmer behalten willst, denn Dein Hausherr fragt in Einem fort.

„Zweitens: Moriz Schwind und ich machen Dir die Proposition, ein ordentliches Quartier zu nehmen und uns alle drei zusammenzustecken; bist Du es zufrieden, so bestätige es mit einem holden Ja.

„Drittens: Selbiger Plan wird aber nicht sogleich ausgeführt, sondern erst im October oder November. Ich werde bis dahin bei Schober wohnen und Du irgendwo. Ich bitte Dich, antworte mir sogleich auf alles dieses, und klar und deutlich.

„Wie geht's Dir, dickster Freund? Ich glaube, Dein Bauch wird zugenommen haben; Gott erhalte ihn und lasse ihn gedeihen! Schober ist in Atzenbruck; Schwind ging gestern dahin, ich werde ihm wahrscheinlich bald folgen, aber nur auf einige Tage. Schreibe mir nur gleich und setze der Adresse bei: abzugeben im lithografischen Gewölbe des Hrn. Trenschenski im Zwettelhof. Lebe wohl, lebe wohl, lebe wohl!

„Wenn Du mir fein ordentlich schreibst, so werde ich Dich vielleicht mit einem verständigen und gehaltreichen Brief bedienen.

Dein Freund
Bauernfeld."

Wenige Tage darauf (18.—19. Sept.) antwortete ihm Schubert von Steyr aus mit folgenden Zeilen:

„Lieber Freund!

„Wirklich war mir Dein Geſchreibſel nicht mehr im Gedächtniß; die alles zerſtörende Zeit und Deine bis zur Grobheit ſchnelle Hand haben es ſo weit gebracht. In letztem Falle denk' ich dies gleich zu thun. Was das Quartier im Frühwirthiſchen Hauſe anbelangt, ſo bin ich geſonnen, es zu behalten, habe ihm dieſes auch ſchon durch mein väterliches Haus wiſſen zu machen geſucht; es ſei nun, daß man ihn vergeſſen hat, oder daß er ängſtlich und umſtändlich iſt, ſo ſeid auf jeden Fall Einer oder alle zuſammen ſo gut, ihm in meinem Namen 25 fl. W. W. zu geben und zu verſichern, daß ich Ende October komme. Was unſer Zuſammenleben betrifft, ſo wäre mir's zwar ſehr angenehm, da ich aber dergleichen Junggeſellen- und Studentenplane ſchon kenne, ſo möchte ich nicht gerne, daß ich am Ende zwiſchen zwei Stühlen auf der Erde ſäße. Sollte ſich indeſſen was Geſcheidtes finden, ſo gibt es ja immer noch Mittel, mich von meinem Hausherrn auf gute Art zu trennen. Jene erwähnten 25 fl. wären ihm für October einzuhändigen, welche ich mit meiner Ankunft pünktlichſt zurückbezahlen werde. Auf Sch. und Kupelwieſer bin ich ſehr begierig, auf jenen, wie ein Menſch nach geſcheiterten Planen, auf dieſen wie einer, der von Rom und Neapel kommt, ausſieht. Schwindt iſt ein wahrer Garnhaspel, denn von ſeinen zwei Briefen, die er mir geſchrieben, iſt einer confuſer als der andere. Ein ſolcher Gallimathias von Verſtand und Unſinn iſt mir noch nicht vorgekommen. Wenn

er nicht in dieſer Zeit ſehr ſchöne Sachen gemacht hat, ſo iſt ihm ein ſo hirnloſes Gerede nimmer zu verzeihen. Grüße mir dieſe drei, auch Rieder und Dietrich, wenn Du ſie ſehen ſollteſt. Rieder laſſe ich gratuliren zu ſeiner Profeſſur. Steiger [1]) und Louis Hönig [2]) beſuchten mich in Gmunden, welches mich ſehr freute. Wenn Ihr zu Eurem übrigen großen Verſtand nur ein Quentel hinzugethan hättet, ſo würdet Ihr mich mit Eurer Gegenwart beehrt haben. Aber das iſt von Euch auf Brand und Mord verliebten Jungen nicht zu verlangen. Wie oft werdet Ihr wieder unglücklich geweſen ſein und Eure Seufzer und Klagen in Bier und Punſch erſäuft haben. Ha, ha, ha! bald hätte ich vergeſſen Dir zu ſagen, daß ich in Salzburg und Gaſtein geweſen, deren Gegenden die kühnſte Fantaſie überflügeln. Lebe wohl.

Dein Schubert."

„Grüße mir alle Freunde. Schreibe mir, aber was Gſcheidt's, etwa ein muſikaliſches Gedicht.

„NB. Eben ſagt mir Vogl, daß es möglich wäre, daß er Ende dieſes oder Anfangs October mit Haugwitz nach Italien reiſete; in dieſem Falle komme ich auch früher, Anfangs October."

---

[1]) Steiger (Johann) von Amſtein, Montaniſtiker und derzeit Miniſterial-Secretär in Wien, war mit Schubert wohl befreundet.

[2]) Hönig (Ludwig), Bruder des Advokaten Dr. Carl Hönig in Wien, deſſen Haus u. a. auch Schubert, Schwindt, Schober und Bauernfeld beſuchten. — Anna Hönig, Dr. Carl Hönig's Tochter, verheirathete ſich ſpäter mit Mayerhofer v. Grünbühel, deſſen bereits Seite 219) gedacht wurde.

Vogl begab ſich in der That nach Italien, um Heilung ſeines Gichtleidens zu ſuchen, und verweilte daſelbſt bis zum Frühjahr 1826, in welchem er ſeine Hochzeit feierte. Für Schubert, der aus mehrfachen Gründen an Vogl's Geſellſchaft gebunden war [1]), gab es dann auch kein längeres Verweilen mehr; er begab ſich nach Linz, wo ſich eben Freund Gahy befand, mit welchen vereint er einen Einſpänner miethete, der die beiden Wanderer am dritten Tag nach ihrer Abreiſe von dort glücklich bei dem Fruhwirth'ſchen Hauſe abſetzte. Die gute Laune, welche Schubert während des ganzen Aufenthaltes in Oberöſterreich begleitet hatte, verließ ihn auch auf der Heimreiſe nicht; dieſe aber trat er gerade zu rechter Zeit an, denn in den Taſchen war (wie mir Hr. Gahy mittheilte) bei ſeinem Anlangen in Wien bereits die vollſtändigſte Ebbe eingetreten.

So endete eines der äußerlich glücklichſten Jahre in des Tondichters Leben, dem es leider nicht mehr beſchieden war, die ſchönen Fluren des ihm lieb gewordenen Ländchens

---

[1]) So bedauert Schubert in folgendem Briefchen an Steiger, daß er wegen Vogl's Abreiſe ihn und die Freunde nicht zu dem Pfleger Clobi in Ebenzweier begleiten könne. „Lieber Steiger! Es iſt mir ſehr leid, daß ich Euch nicht zu Clobi begleiten kann, da wir heute an den Atter-See fahren und dieſe Fahrt nicht verſchoben werden kann, indem Vogl beſchloſſen hat, Morgen!! von Gmunden abzureiſen. Dies erfuhr ich erſt heute früh, daher wirſt Du mich entſchuldigen. Sei nicht böſe, mir iſt recht leid. Abends hoffe ich Euch noch in Euerm Gaſthaus zu ſehen. In Hinſicht der Beſichtigung der Salzarbeiten fragt nur in dem Kuffen Handelamt nach H. Kinnsberger, welcher geſtern mit mir ſprach. Dein Schubert.“ Das Original dieſer Zeilen (aus des Conſuls Wagner Autografen-Sammlung) beſitzt die k. Bibliothek in Berlin.

in ſpäterer Zeit — wie er dies ſo ſehr wünſchte — noch einmal zu begrüßen.

Was Schubert's muſikaliſche Thätigkeit in dieſem Jahr anbelangt, ſo ſind die Lieder aus W. Scott's „Fräulein am See“ [1]), welche er ſchon fertig nach Oberöſterreich mitbrachte, und die Clavierſonate in A-Moll [2]) (op. 42), die er (Aufzeichnungen zufolge) in Gaſtein vollendet hat, als ſchöne, bedeutende Compoſitionen hervorzuheben. Den erſteren reiht ſich noch ein Kranz durchweg gelungener und derzeit wohlbekannter [3]) Lieder an, und es iſt wohl kein bloßer Zufall, daß zwei derſelben: „Heimweh“ und „Die Allmacht“ [4]) in Gaſtein entſtanden ſind, da Franz an dieſem Ort mit Ladislaus Pyrker zuſammentraf, der ſeinen Tondichtungen gleich im Beginne lebendigen Antheil bezeugt hatte. Der „Trauermarſch“ (op. 55) und „Marche heroique“ (op. 66), erſterer anläßlich des Todes des Kaiſers Alexander, letzterer zur Feier der

---

[1]) Sie ſind als op. 52 der Gräfin Sofie v. Weißenwolf, geb. v. Breuner, dedicirt, auf deren Schloß in Oberöſterreich Schubert und Vogl einige Zeit zubrachten. Dieſe Dame, geb. 1794, war ſeit 1815 an den Grafen Johann Nep. Ungnad Graf Weißenwolf (geb. 1779), Herr v. Steiereggg, Spielberg u. ſ. w., Erblandhofmeiſter und Oberſtlieutenant in der öſterr. Armee, vermählt. Die Gräfin war muſikaliſch und im Beſitz einer Altſtimme. Sie ſtarb 1847.

[2]) Schubert widmete ſie dem Erzherzog Rudolf.

[3]) „Der blinde Knabe“, „Sängers Habe“, „Im Wald“, „Auf der Brücke“ u. ſ. w. Wenig gekannt ſind die zwei groß angelegten Geſänge aus dem Schauſpiel: „Lacrimas“.

[4]) Sie ſind dem Dichter (L. Pyrker) gewidmet.

Thronbesteigung des Kaisers Nicolaus von Rußland als vierhändiges Clavierstück componirt, gehören ebenfalls dieser Zeit an [1]).

Nicht veröffentlicht, und darum beinahe ganz unbekannt ist das Vocalquartett „Der Tanz" von Schnitzer, mit Clavierbegleitung — eine für die Familie Kiesewetter bestimmte Gelegenheitscomposition, deren Textworte den Zweck hatten, der Tochter des Hauses, Irene (nachmals verehlichte Freiin Prokesch von Osten), einer leidenschaftlichen Tänzerin, unter Hinweisung auf die Folgen der Tanzwuth, Mäßigung in dem Genuß dieses Vergnügens zu predigen [2]).

Schubert's Musik (Allegro giusto C-Dur $\frac{2}{4}$), leicht und tanzmäßig gehalten, die Sopranparthie mit Rouladen reichlich ausgestattet, gibt den Sinn des Gedichtes trefflich wieder und wurde zu jener Zeit häufig in Privatzirkeln aufgeführt.

---

[1]) Schubert schrieb die beiden Märsche einzig und allein aus Lust am Componiren, ohne von Jemanden dazu bestimmt worden zu sein. Wie mir Herr Lickl mittheilte, bemühte sich damals der Tondichter vergebens, diese Clavierstücke bei Steiner oder sonst wo an Mann zu bringen, während andere ganz unbedeutende Compositionen willige Abnehmer fanden.

[2]) Das Gedicht enthält die folgenden zwei Strofen:

Es redet und träumet die Jugend so viel
Von Tänzen, Galoppen, Gelagen,
Auf einmal erreicht sie ein trügliches Ziel,
Da hört man sie seufzen und klagen.

Bald schmerzet der Hals und bald schmerzet die Brust,
Verschwunden ist alle die himmlische Lust;
Nur diesmal noch kehr' mir Gesundheit zurück,
So flehet vom Himmel der hoffende Blick.

Eine in neueſter Zeit als „Reliquie" im Stich erſchienene „letzte" Sonate für Clavier in C verdient, obzwar ſie unvollendet blieb, darum Erwähnung, weil ſie im erſten Satz groß angelegt iſt und die Kennzeichen eines bedeutenderen Werkes an ſich trägt [1]).

Endlich iſt noch einer Clavierbegleitung von Schubert zu gedenken, welche ſich mit der Schlußſtrofe eines dramatiſchen Gedichtes: „Der Falke" [2]) betitelt, zum Melodram verbindet und dasſelbe zu declamatoriſch-muſikaliſchem Abſchluß bringt.

In dem hier in Rede ſtehenden Jahr widerfuhr Schubert die — von ihm wahrſcheinlich nicht angeſtrebte — Ehre, als Erſatzmann in den Repräſentantenkörper des Muſikvereins gewählt zu werden. Ueber ſeine allfällige Thätigkeit in dieſer Stellung iſt nichts weiter bekannt geworden.

Im Spätſommer 1825 — noch vor Schubert's Rückkehr aus Oberöſterreich — war Franz von Schober nach zweijähriger Abweſenheit in Preußen wieder nach Wien zu längerem Aufenthalt heimgekehrt.

---

[1]) Sie erſchien bei Whiſtling in Leipzig und iſt mit dem Datum April 1825 verſehen. Die vier Sätze ſind Moderato C-Dur $\frac{4}{4}$, Andante A-Moll $\frac{6}{8}$, Menuetto As-Dur $\frac{3}{4}$ mit Trio H-Dur $\frac{3}{4}$, und ein Rondo-Fragment Allegro C-Dur $\frac{2}{4}$.

[2]) Verfaſſer des Gedichtes iſt Freiherr Adolf v. Pratobevera. Die Schlußworte ſpricht Ritter Kuno vor ſeinem Dahinſcheiden. Schubert ſchrieb auf Erſuchen die Clavierbegleitung dazu, in welcher Form die Verſe bei der ſceniſchen Darſtellung des Gedichtes recitirt wurden.

Der durch ſein und Kupelwieſer's Wanderleben in ſeinen Grundfeſten erſchütterte Schubertbund conſolidirte ſich wieder, und zu Ende des darauffolgenden Jahres ſchlug der Tondichter bei Schober abermals ſeine Wohnung auf.

XIV.

(1826.)

Seit dem Jahr 1816, in welchem Schubert ſich um die Muſiklehrerſtelle in Laibach erfolglos bewarb, hat er keinen weiteren Schritt gethan, ſich eine von dem Ertrag ſeiner Compoſitionen unabhängige Stellung zu gründen. Die Gelegenheit, den Poſten eines Hoforganiſten zu erlangen, ließ er (nach der Behauptung Joſef Hüttenbrenners) unbenützt vorübergehen. Erſt im Jahre 1826 fühlte er ſich — wahrſcheinlich über Aufforderung wohlwollender Freunde — veranlaßt, um die Stelle eines Vicekapellmeiſters in der kaiſerlichen Hofkapelle in Wien als Bewerber aufzutreten [1]).

Kaiſer Franz hatte nämlich (mit Entſchließung vom 8. Jänner 1826) über Vorſchlag des Grafen Moriz Dietrichſtein (vom 24. Jänner 1825) den Metropolitan-Capellmeiſter Johann Wittaſek [2]) in Prag zum Vicehof-

[1]) Die auf dieſe Angelegenheit bezüglichen Daten ſind Aufzeichnungen des Herrn Joſef Hüttenbrenner entnommen.

[2]) Wittaſek (Johann Nepomuk Auguſt), geb. 1770 zu Horin in Böhmen, ſchrieb Tänze, Lieder, Sonaten, Concerte, Sinfonien, Cantaten und Stücke für Kammermuſik, welch letztere noch in den Jahren 1805—1810 beifällig aufgenommen wurden. Kränklichkeit und vorgerücktes Alter beſtimmten ihn, die angebotene Vicehofkapellmeiſtersſtelle nicht anzunehmen. Er ſtarb 1839 in Prag als Präſes der Geſellſchaft zur Beförderung der Kirchenmuſik.

kapellmeiſter ernannt, obſchon Umlauf[1]) dafür vorgeſchlagen war.

„Er iſt — heißt es in jener Entſchließung — mir perſönlich als ein guter Compoſiteur der Kirchenmuſik bekannt, und ein guter Muſikmeiſter, welches auch hier, beſonders bei Abnahme der Kräfte des Hoftenor Korner, wünſchenswerth iſt.“

Da Wittaſek die Stelle nicht annahm, erfolgte ein zweiter Vorſchlag. Unter dem 29. December 1826 erſtattete Graf Harrach, damals Hofmuſikgraf, an den Oberſthofmeiſter Fürſt Trautmannsdorf folgenden Bericht:

„Nach dem, am 7. Mai 1825 erfolgten Tod Salieri's wurde Eibler Hofkapellmeiſter, und deſſen Vice-Hofkapellmeiſtersſtelle erledigt, und bis heute nicht beſetzt. Graf Moriz Dietrichſtein hat zwar am 24. Juli 1825 den Umlauf vorgeſchlagen, allein es erfolgte keine Erledigung, daher ein neuer Vorſchlag erſtattet wird.

„Competenten ſind: 1. Seyfried[2]), Kapellmeiſter in

---

[1]) Umlauf (Michael), geb. 1781 in Wien, ein tüchtiger Muſiker, wurde Weigl's Adjunct im Operntheater. Beethoven hielt viel auf ihn, und er und Schuppanzigh waren auch die Hauptleiter der von Beethoven im Jahre 1824 veranſtalteten Akademien, in welchen die D-Meſſe und D-Moll-Sinfonie zuerſt zur Aufführung gelangten.

[2]) Seyfried (Ignaz Ritter von), geb. 1776 in Wien, ein Schüler Mozart's und Kozeluch's im Clavierſpiel und Haydn's im Generalbaß, widmete ſich um das Jahr 1795 vollſtändig der muſikaliſchen Kunſt, in welcher er eine bedeutende Thätigkeit entfaltete. Seine muſikaliſch-dramatiſchen Arbeiten ſchrieb er faſt durchgehends für das Theater an der Wien, bei dem er (1797—1827) als Kapellmeiſter und Oberndirector angeſtellt war. In Melodramen verſuchte er ſich mit vielem Glück. Nach der Uebernahme des Theaters ſeitens des Schauſpielers Carl zog er

Wien; 2. Girowetz[1]), Hoftheaterkapellmeiſter; 3. Franz Schubert, Compoſiteur; 4. Conradin Kreutzer[2]), Kapellmeiſter; 5. Joachim Hoffmann, Tonkünſtler; 6. Anſelm Hüttenbrenner, Director des ſteiriſchen Muſikvereines; 7. Wenzel Würfel[3]), Kapellmeiſter am Kärnthnerthortheater; 8. Franz Gläſer[4]), Kapellmeiſter am Joſefſtädtertheater.

ſich zurück und ſchrieb Kirchen- und Kammermuſik. Bei Beethoven ſtand er bekanntlich nicht in Gunſt. Seyfried ſtarb 1841 in Wien und ruht auf dem Währinger Kirchhof.

[1]) Girowetz (Adalbert), geb. 1763 zu Budweis in Böhmen, widmete ſich anfänglich dem Rechtsſtudium, trat ſpäter als Secretär in die Dienſte des Grafen Fünfkirchen, auf deſſen Schloß Chlumetz er ſeine erſten Sinfonien und Kammermuſik ſchrieb, die ſich großen Beifalls erfreuten. Er bereiſte Italien, blieb zwei Jahre in Neapel und ging ſodann nach Paris und London, wo er drei Jahre verblieb, fortan muſikaliſch beſchäftigt und auf's beſte aufgenommen. Im Jahre 1804 wurde er Opernkapellmeiſter in Wien und trat nach der Verpachtung des Theaters in Penſion. Er ſchrieb eine große Anzahl Werke jeder Gattung. Von ſeinen Opern gefielen beſonders: „Agnes Sorel" und „Der Augenarzt". Girowetz ſtarb 1850 in Wien.

[2]) Kreutzer, geb. 1782 zu Mößkirch im Badiſchen, kam 1804 nach Wien, wo er bis 1811 blieb. Von 1812 — 1816 hielt er ſich in Stuttgart auf; um das Jahr 1821 kam er wieder nach Wien, wo er (unter Barbaja) Hoftheater-Kapellmeiſter wurde, welche Stelle er bis 1833 bekleidete. In dieſem Jahr übernahm er die Kapellmeiſterſtelle am Joſefſtädter-Theater, verließ aber 1840 Wien, ging zunächſt nach Köln, dann als Muſikdirector nach Riga, wo er 1849 ſtarb. Kreutzer's muſikaliſche Productivität iſt allbekannt.

[3]) Würfel, geb. 1791 zu Planim in Böhmen, ſchrieb viele Clavierſtücke und die Opern: „Rübezahl" und „Der Rothmantel". Um das Jahr 1815 war er Muſikprofeſſor in Warſchau. Im J. 1824 kam er nach Wien, wo er 1826 Hoftheaterkapellmeiſter wurde.

[4]) Gläſer Franz (geb. 1792), Componiſt der Opern: „Die Brautſchau", „Der Bernſteinring" und „Des Adlers Horſt", ſowie verſchie-

„Dieſe Bittſteller ſind alle verdienſtliche Männer, und jeder kann unter ſich (sic) mehr oder weniger auf Berückſichtigung Anſpruch machen.“

In der „Detaillirung der Verdienſte“ heißt es, Schubert betreffend:

„Schubert beruft ſich auf ſeine Dienſte als Hoſſänger, beſtätigt durch ein Zeugniß Salieri's, der ihm Compoſition lehrte, und verſichert, daß er bereits fünf Meſſen componirt, die in verſchiedenen Kirchen producirt wurden“ [1]).

Die Beſetzungsangelegenheit fand diesmal eine raſche Erledigung.

---

dener Romanzen und Märſche, war im Jahre 1826 Kapellmeiſter im Leopoldſtädter-Theater, ging ſpäter nach Berlin und von dort (1842) nach Kopenhagen, wo er als Hofkapellmeiſter 1861 ſtarb.

[1]) In der Hofkapelle war bis dahin keine Schubert'ſche Meſſe zur Aufführung gelangt. Dr. Hauer theilte mir darüber Folgendes mit: „Um das Jahr 1827 ſaß ich (Hauer) einmal nach irgend einer Abendmuſik mit Schubert vertraulich bei einem Glas „Schwarzen“ im Kaffeehaus „Zum Rebhuhn“. Da ſagte er mir: „Unlängſt brachte ich dem Hofkapellmeiſter Eibler eine Meſſe zur Aufführung in der Hofkapelle. Eibler äußerte, da er meinen Namen vernahm, daß er noch keine Compoſition von mir gehört habe. Ich bilde mir gewiß nicht viel ein, aber ich hätte doch geglaubt, daß der Hofkapellmeiſter in Wien ſchon etwas von mir gehört habe. Als ich nach einigen Wochen kam, um mich nach dem Schickſal meines Kindes zu erkundigen, ſagte Eibler, die Meſſe ſei gut, aber nicht in dem Styl componirt, den der Kaiſer liebt. Nun ſo empfahl ich mich und dachte bei mir: Ich bin denn nicht ſo glücklich, im kaiſerlichen Styl ſchreiben zu können.“ — Daß Eibler die Schubert'ſche Meſſe (wahrſcheinlich jene in As) zur Aufführung nicht acceptirte, darf nicht Wunder nehmen, da Kaiſer Franz an dem Styl der Reutter'ſchen Meſſen („die kurz, nicht ſchwer auszuführen und gehörig durchgeführte Fugen enthielten“) beſonderes Gefallen fand. (S. den Brief des Grafen Moriz Dietrichſtein an den Grafen

Es wurden nämlich nur Weigl und Umlauf vorgeſchlagen. Mit Entſchließung vom 22. Jänner 1827 ernannte der Kaiſer den Hoftheaterkapellmeiſter Joſef Weigl [1]), welchem er ſchon früher für dieſen Fall Zuſicherungen gemacht haben ſoll, zum Vicehofkapellmeiſter mit dem Gehalt von tauſend Gulden und zweihundert Gulden Quartiergeld. Damit waren Schubert's Hoffnungen auf Gründung einer geſicherten Exiſtenz und einen ihm angemeſſenen Wirkungskreis, der eben ſeine Kräfte für den Dienſt nicht zu ſehr in Anſpruch genommen haben würde, mit Einem Schlag vernichtet. Als er davon hörte, ſoll er (nach einer Mittheilung des Frh. v. Spaun) geſagt haben: „Gerne hätte ich dieſe Stelle erhalten mögen; da ſie aber einem ſo würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben."

Dieſe Worte würden beweiſen, daß Schubert ſeine Meinung über Weigl, welchen er im Jahre 1819 (ob mit Recht, kann hier nicht beurtheilt werden) in dem Verdacht hatte, ein In-

---

Lichnowsky vom 23. Februar 1823, über die Compoſition einer Meſſe von Beethoven für die kaiſerliche Hofkapelle, in Schindler's Beethoven-Biografie II. Th. S. 30.)

[1]) Weigl (Joſef), Sohn des aus Baiern nach Wien eingewanderten Joſef Weigl (erſter Violoncelliſt der italieniſchen Oper und Mitglied der Hofkapelle), wurde 1766 zu Eiſenſtadt in Ungarn geboren. Er ſchrieb eine große Anzahl von Opern, Operetten, Cantaten, Oratorien, Kirchenwerke, Ouverturen, Balletmuſik, Landwehrlieder u. ſ. w. Von den Opern ſind „Das Waiſenhaus" und die „Schweizerfamilie" die bekannteſten. Letztere wurde im März 1809 zum erſten Mal in Wien gegeben. Schon 1790 oder 1791 wurde Weigl an Salieri's Stelle Hoftheaterkapellmeiſter. Er ſtarb in Wien im Februar 1846.

triguenſchmieder gegen ihn zu ſein, ſeither geändert, oder, wenn wirklich Grund zu dieſem Verdacht vorhanden war, in ſeiner Gutmüthigkeit die Sache ſchon wieder vergeſſen hatte.

Einer anderen Gelegenheit, die ſich ihm zur Erlangung einer definitiven Anſtellung bei dem Hofoperntheater in Wien dargeboten hat, erwähnt A. Schindler in folgender Weiſe:

Im Jahr 1826 war Schubert Gelegenheit gegeben, in eine ehrenvolle Stelle ein- und aus ſeinen beſchränkten Verhältniſſen herauszutreten. Durch den Abgang des Kapellmeiſters Krebs[1]) nach Hamburg war nämlich die Dirigentenſtelle am Kärnthnerthortheater vacant geworden, und Schubert's Freunde (in erſter Reihe Vogl) bemühten ſich, die Stelle für ihn zu erobern. Es gelang auch, die Aufmerkſamkeit des Adminiſtrators Duport auf den jungen Componiſten zu lenken; doch ſollte ſeine definitive Anſtellung von einer abgelegten Prüfung abhängig gemacht werden, die darin beſtand, daß ihm einige zuſammenhängende Opernſcenen, die eigens für den Zweck gedichtet waren, zu componiren aufgegeben wurden. Er vollendete auch die Arbeit, deren Hauptpartie für die Schechner[2]) beſtimmt war. Schon bei den

[1]) Krebs (Carl Auguſt), geb. 1804 in Nürnberg, widmete ſich ſchon in jungen Jahren der Tonkunſt als ausübender und ſchaffender Künſtler. Im Jahre 1824 kam er nach Wien, wo er Hofopernkapellmeiſter wurde, drei Jahre darauf aber einem Ruf als Muſikdirector an das Hamburger Stadttheater Folge leiſtete.

[2]) Schechner (Nanette), geb. zu München im Jahre 1806, war eine der bedeutendſten deutſchen Sängerinnen. Schülerin des Schauſpielers Weber trat ſie in das Chorperſonal der italieniſchen Oper in München ein, und fand da Gelegenheit, in Cimarosa's Oper: „Oraaj

Clavierproben machte ihn die Sängerin auf das Unpraktiſche in der hauptſächlichſten Arie aufmerkſam und bat um Abänderung, die aber, einige Kürzungen und Vereinfachung der Begleitung betreffend, von Schubert entſchieden abgelehnt wurde. Bei der erſten Orcheſterprobe ſtellte ſich heraus, daß die Sängerin in der erwähnten Arie nicht durchzudringen vermöge, und Schubert wurde nun auch von Freunden und Bekannten erſucht, Aenderungen vorzunehmen. Jedoch vergebens. Er blieb bei ſeiner Weigerung. So kam es zur Generalprobe und alles ging gut von Statten bis zur beregten Arie, deren Charakter den Ausbruch der höchſten Leidenſchaftlichkeit athmete. Wie es zu erwarten, ſo geſchah es. Die Sängerin, in unausgeſetztem Kampf mit dem Orcheſter, namentlich mit den Blasinſtrumenten, wurde von den auf ihre koloſſale Stimme eindringenden Maſſen erdrückt. Entkräftet ſank ſie auf einen zur Seite des Proſceniums ſtehenden Stuhl. Tiefes Schweigen im ganzen Hauſe, Spannung auf allen Geſichtern. Während deſſen ſah man den Adminiſtrator Duport zu einer und der andern der auf der Bühne ſich bildenden Gruppen treten, bald wieder mit der Sängerin und den anweſenden Kapellmeiſtern insgeheim ſprechend. Schubert ſeinerſeits ſaß

---

e Curiazj" an Stelle der berühmten Graſſini die Rolle des Curiazio zu übernehmen, die ſie auf's glänzendſte ausführte. Damit war ihr Ruf gegründet. Sie ſang noch einige Zeit in der italieniſchen Oper, wendete ſich aber dann dem deutſchen Geſang zu und kam 1825 nach Wien, wo ſie ſehr gefiel. Im J. 1827 ging ſie nach Berlin, wo ſie neben der Sonntag und Catalani Triumphe feierte. Wiederholte Bruſtleiden bewogen ſie, um das Jahr 1835 die Bühne zu verlaſſen. Seit 1832 mit dem Gallerieinſpector und Maler Waagen in München vermählt, lebte ſie daſelbſt in Zurückgezogenheit und ſtarb am 30. April 1860.

während dieſer für jeden der Anweſenden wahrhaft beängſtigenden Scene wie eine plaſtiſche Figur auf ſeinem Stuhl, den Blick unverwandt auf die vor ihm aufgeſchlagene Partitur geheftet. Nach langer Deliberation trat endlich Duport an's Orcheſter heran und ſagte in höflichem Tone folgende Worte: „Herr Schubert, wir wollen die Aufführung um einige Tage verſchieben und bitte ich Sie, wenigſtens in der Arie die nothwendigen Aenderungen zu machen und es dem Fräulein Schechner zu erleichtern.“ Mehrere der Künſtler im Orcheſter erſuchten nun Schubert, ebenfalls nachzugeben. Nachdem dieſer den Vorgang mit ſteigendem Ingrimm angehört, rief er mit erhobener Stimme aus: „Ich änd're nichts!“ ſchlug die Partitur laut ſchallend zu, nahm ſie unter den Arm und ging raſchen Schrittes zum Hauſe hinaus. Mit der Anſtellung hatte es nun ſein Ende.

So Anton Schindler, deſſen Zuverläſſigkeit ſchon bei einer anderen Gelegenheit in Zweifel gezogen werden mußte, und der nun hier abermals eine Epiſode aus Schubert's Leben mittheilt, die mit dem ſchlichten gutmüthigen Weſen unſeres Tondichters kaum in Einklang zu bringen iſt. Auch muß zur Steuer der Wahrheit bemerkt werden, daß ein Augenzeuge jener Theaterprobe, Franz Zierer (Profeſſor am Conſervatorium in Wien, und ſchon zu jener Zeit Mitglied des Hofopernorcheſters), wohl zugibt, daß die Schubert'ſche Concertarie der, ſchon in Abnahme begriffenen Stimme der Schechner durch die großen Intervallenſprünge beſchwerlich wurde [1]), daß aber dieſer Gewährsmann ſich einer

[1]) Dagegen trug die Schechner eine Arie aus Kreutzers Oper: „Corbelia“, welche bei dieſem Anlaß ebenfalls producirt werden ſollte, ſehr ſchön vor. — „Corbelia“ wurde im J. 1833 im Joſefſtädtertheater aufgeführt.

ſo leidenſchaftlichen Scene, wie es die von Schindler geſchilderte iſt, ſich nicht entſinnt, vielmehr erklärt, Schubert habe ſich während der Probe ſeiner Art gemäß ſtill und ruhig benommen. — Joſef Hüttenbrenner dagegen behauptet ſogar, die Sängerin ſei mit der „wunderſchönen Arie Schubert's", wie ſie ſich ausdrückte, ſehr zufrieden geweſen, und die Anſtellung nicht an ſeinem Starrſinn, ſondern einfach an Theater-Intriguen geſcheitert. Welcher Art die Concertarie war und ob ſie noch erhalten, iſt mir nicht bekannt geworden. Nach Zierer war es eine große ſelbſtſtändige Concert-Arie mit Orcheſterbegleitung. Uebrigens iſt damals weder dieſe, noch die gleichfalls von der Schechner vorzutragende Opernarie aus Kreutzer's „Cordelia" zur Aufführung gekommen.

Es liegt hier der Gedanke nahe, daß wenn Schubert auch die Dirigentenſtelle erhalten hätte, er ſich darin nicht lange behauptet haben würde, da ihm die dazu nothwendigen Eigenſchaften faſt durchweg fehlten, und ſein raſtlos ſchaffender Geiſt ihn in der genauen Erfüllung der ihm obliegenden Pflichten weit eher gehindert als gefördert hätte [1]).

Will man ſich Schubert durch eine beſtimmte äußere Lebensſtellung gebunden denken, ſo konnte dieſe nur das

[1]) Es iſt auch davon die Rede, daß Franz die Stelle eines Correpetitors beim Hofoperntheater ein paar Tage hindurch verſehen habe. Dieſe Anſtellung paßte für ihn wohl am allerwenigſten. — Zierer iſt übrigens der Meinung, daß es ſich bei Schubert weder um die Erlangung einer Kapellmeiſters- noch einer Correpetitorsſtelle jemals gehandelt habe. Auch der ſo wohl unterrichtete Dr. Leopold Sonnleithner weiß über dieſen Punkt keine Auskunft zu geben.

Amt eines Hoforganiſten ſein, dem er vollkommen gewachſen war, und welches ihm früher oder ſpäter den Weg zu der Stelle eines Vice-Hofkapellmeiſters gebahnt haben dürfte, die er ebenfalls mit Leichtigkeit verſehen konnte. Der Trieb nach vollſtändiger Unabhängigkeit ließ ihn aber (nach Herrn Joſef Hüttenbrenner's Mittheilung) damals die dargebotene Hand zurückweiſen, und als nun der Wunſch in ihm erwachte, ſich durch Annahme einer Bedienſtung eine geſicherte Exiſtenz zu verſchaffen, um nicht ausſchließlich von dem im Inlande ſchon etwas prekär werdenden Abſatz ſeiner Compoſitionen abzuhängen, hatten ſich die Umſtände zu ſeinem Nachtheil geändert, und er war, diesmal gegen ſeinen Willen, der bisherigen Ungebundenheit zurückgegeben.

Was den eben erwähnten prekären Abſatz ſeiner Compoſitionen anbelangt, ſo bezeugen die Geſchäftsbriefe mehrerer Muſikverleger aus den Jahren 1826, 1827 und 1828 (die der Zeitfolge nach hier aufgeführt erſcheinen), daß ſich Schubert um dieſe Zeit mit ausländiſchen Verlegern in Verkehr ſetzte, und namentlich Schott in Mainz und Probſt[1]) in Leipzig ſich für ſeine Werke zu intereſſiren anfingen. Beinahe durch die ganze, mir bekannt gewordene Correſpondenz der Verleger mit dem Componiſten zieht ſich aber, einem rothen Faden gleich, die mehr oder weniger entſchieden betonte Bitte an Letzteren, Muſikſtücke zu ſchreiben, die dem Spieler keine zu großen Schwierigkeiten bereiten, und das Faſſungsvermögen der Zuhörer nicht überſtiegen.

[1]) Probſt's Verlag ging ſpäter auf Kiſtner über.

So iſt gleich der hier folgende Brief[1]) des Muſikverlegers Probſt (datirt aus Leipzig, 26. Auguſt 1826) in dieſer Beziehung charakteriſtiſch.

Derſelbe lautet:

„Es war wohl ehrenvoll und ſchätzbar für mich, Ihre Bekanntſchaft durch Ihr Wertheſtes vom 12. d. zu erwerben, und indem ich für Ihr Vertrauen herzlich danke, bin ich ſehr gern erbötig, zur Verbreitung Ihres Künſtlerrufes nach meinen Kräften beizutragen. Nur geſtehe ich Ihnen offen, daß der eigne, ſowohl oft geniale, als wohl auch mitunter etwas ſeltſame Gang Ihrer Geiſtesſchöpfungen in unſerem Publicum noch nicht genugſam und allgemein verſtanden wird. Deßhalb bitte ich, bei Ueberſendung Ihrer Manuſcripte gefälligſt darauf Rückſicht zu nehmen. Lieder mit Auswahl, nicht zu ſchwierige Pianoforte-Compoſitionen à 2 und 4 m., angenehm und leicht verſtändlich gehalten, würden mir paſſend ſcheinen, Ihren Zweck und meinen Wunſch zu erreichen. Iſt einmal die Bahn gebrochen, dann findet alles Eingang; im Anfang muß man jedoch dem Publicum einigermaßen nachgeben. Ihre Manuſcripte erbitte durch Herrn Lähne, Buchhalter bei Artaria & Comp., dort an mich zu befördern. Genehmigen Sie die vorzügliche Hochachtung Ihres

ergebenen H. A. Probſt.“

[1]) Das Schreiben iſt adreſſirt: „An den Tonſetzer Franz Schubert auf der Wieden Nr. 100 nächſt der Carlskirche, 5. Stiege, 2. Stock.“

Durch eine in jeder Beziehung reservirte Haltung charakterisirt sich das folgende Schreiben [1]) von Breitkopf und Härtel, datirt aus Leipzig 7. September 1826:

„Euer Wohlgeboren gütige Geneigtheit, uns einige Werke Ihrer Composition zur Herausgabe zu überlassen, erwiedern wir mit unserem verbindlichen Dank und mit der Versicherung, daß es uns sehr angenehm sein würde, ein wechselseitiges angenehmes Verlagsverhältniß mit Ihnen zu gewinnen. Da wir jedoch mit dem merkantilen Erfolg Ihrer Compositionen noch ganz unbekannt sind, und Ihnen deßhalb mit dem Erbieten einer bestimmten pecuniären Vergütung (welche der Verleger nur nach seinem Erfolg bestimmen oder genehmigen kann) nicht entgegenkommen können, so müssen wir Ihnen überlassen, ob Sie, um durch einen Versuch vielleicht eine dauernde Verbindung einzuleiten, uns diesen erleichtern und für das erste Werk, oder die ersten, welche Sie uns zusenden werden, bloß eine Anzahl Exemplare als Vergütung annehmen wollen. Wir zweifeln nicht an Ihrer Beistimmung hierzu, da es Ihnen, wie uns, weniger auf der Herausgabe Eines Werkes, als um die Einleitung zu einem fortgesetzten Verhältniß zu thun sein wird. In diesem Falle schlagen wir vor, uns zuerst ein oder zwei Stücke für das Pianoforte allein oder zu vier Händen mitzutheilen. Wenn unsere Hoffnung auf einen guten Erfolg irgend erfüllt wird, so daß wir Ihnen für die folgenden Werke anständige baare Vergütung offeriren können, so wird es uns zum Vergnügen gereichen,

[1]) Das Original besitzt Dr. Schneider in Wien. Der Brief ist adressirt an den Componisten F. Schubert in Wien, auf der Wieden Nr. 100 nächst der Carlskirche, 5. Stiege, 2. Stock.

Ihnen dadurch das Verhältniß mit uns annehmlich zu machen. Mit vollkommenster Hochachtung Euer Wohlgeboren

ergebenster

Breitkopf u. Härtel."

Was Schubert's musikalische Leistungen in diesem Zeitraum anbelangt, so bezeugen mehrere damals entstandene Compositionen sein unaufhaltsames Vorwärtsdrängen auf dem Gebiete der Kammermusik, des mehrstimmigen und selbst des einstimmigen Liedes. Denn von bekannten Gesangscompositionen fällt in diese Zeit nebst den Liedern: „Ueber Wildemann" [1]), „Ständchen", „Trinklied" [2]) (aus Shakespear's: „Antonius und Cleopatra") auch der erste Theil der „Winterreise"; sodann die mehrstimmigen Gesänge: „Nacht-

[1]) Wildemann", ein romantisch gelegenes Städtchen im Harzgebirge.

[2]) „Ständchen" und „Trinklied" enthalten von Schubert's Hand die Angabe: „Componirt in Währing, Juli 1826." Ueber die Entstehungsart des „Ständchen" theilte mir Herr Franz Doppler (Geschäftsführer in der Musikalienhandlung Spina) folgendes Geschichtchen mit: „Schubert befand sich eines Sonntags im Sommer 1826 mit mehreren Bekannten (worunter auch Doppler) von Pötzleinsdorf aus auf dem Heimweg nach der Stadt, als er beim Wandern durch Währing Freund Tieze in dem Gasthausgarten „Zum Biersack" an einem Tisch sitzend sah. Die Gesellschaft beschloß daher, ebenfalls Rast zu machen. Tieze hatte ein Buch vor sich liegen, in welchem Schubert alsbald zu blättern begann. Plötzlich hielt er inne, und auf ein Gedicht zeigend äußerte er: „Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätte ich nur Notenpapier bei mir!" Herr Doppler zog nun auf der Rückseite eines Speisezettels die entsprechenden Linien, und in Mitte eines durch Harfenisten, Kegelschieber und hin und her eilende Kellner verursachten echten Sonntagtumultes schrieb Schubert das reizende Liedchen auf.

helle“ [1]) und das Männerquartett: „Grab und Mond“ (in der Sammlung „Die Minneſänger“ enthalten). Im Gebiet der Kammermuſik aber entſtanden damals zwei Werke für Streichquartett, in welchen Schubert ſeine Meiſterſchaft auch

---

[1]) „Nachthelle“, eines der poetiſchſten Tongebilde, wurde am 25. Jänner 1827 in einem der Donnerſtagsconcerte im Muſikverein aufgeführt. Als Einladung, dieſer Aufführung beizuwohnen, erhielt Schubert von ſeinem Freund Ferdinand Walcher (derzeit erzherzoglicher Hofrath in Wien) folgendes, in meinem Beſitz befindliche Schreiben:

„Du nicht, das weiß ich wohl, aber das wirſt Du mir glauben, daß Tieze heute Abend beim Verein Deine „Nachthelle“*) ſingen wird, wozu Dich N. Fröhlich mittelſt der drei mitfolgenden Billets einladet, die ich die Ehre habe, Dir des großen Schnees wegen im Wege des Kaffeehauſes zur luſtigen Plunzen zu übermitteln.

„Wien 27/1 1827. Dein wohlaffectionirter Gönner Walcher.

„Vidi Julimauſer aus Freiburg.

*) „Nachthelle bedeutet hier nicht Somnambulism, Clairvoyance, ausgeſchlafener Rauſch ꝛc., ſondern Gedicht von Seidl, Muſik von Schubert, für obligat verdammt hohen Tenor mit Chor, wobei ich zum zweiten Tenor engagirt bin und mir zu dem Ende bereits ein ſuperbes F vom Badner Bäcken beſtellt habe, der die beſten machen ſoll. Anmerkung des Verfaſſers.

„NB. Kleile nicht vergeſſen und morgen könnteſt Du wohl zu Kieſewetter kommen.“

(Das Kaffeehaus „Zur Plunzen“ war das ehemals Bogner'ſche Kaffeehaus in der Singergaſſe; unter dem Julimauſer iſt Jenger gemeint.)

nach dieſer Seite hin zuerſt in überzeugender Weiſe bethätigte und ſich unter den hervorragendſten Tondichtern einen Platz in erſter Reihe zu erringen wußte.

Es ſind dies die Streichquartette in D-Moll und G-Dur, Compoſitionen von echt Schubert'ſchem Gepräge, fein und duftig gehalten, ausgeſtattet mit einer Fülle reizender Melodien, und von jenem Hauch der Romantik durchzogen, der uns faſt aus allen bedeutenden Tonſchöpfungen des Meiſters entgegenweht. Empfing auch dieſer die Anregung dazu zunächſt von einem Kreis muſikaliſcher Bekannter[1]), ſo ſteht doch andererſeits außer Zweifel — und mehrere Aeußerungen von ihm (wie der Brief an L. Kupelwieſer vom Jahre 1824) deuten darauf hin — daß er ſich eben zur Aufgabe gemacht hatte, nunmehr auch in dieſer Gattung Zeugniß ſeines Strebens und ſeiner vorgeſchrittenen Reife abzulegen.

Die beiden Streichquartette überragen in der That entſchieden die zunächſt vor ihnen entſtandenen Werke gleicher

---

[1]) Es waren dies die Brüder Carl und Franz Hacker (Violine und Viola), Erſterer im Jahre 1830 geſtorben, Letzterer Oberlandesgerichtsrath in Wien, Franz Hauer (derzeit Fabriksarzt „in der Öd") und der Celliſt des Hofoperntheaters, Bauer. Von den zwei Quartetten gelangte damals nur jenes in D-Moll zur Aufführung. In der Hacker'ſchen Wohnung (Schönlaterngaſſe Nr. 673) wurde es unter Schubert's Leitung, der in den friſchcopirten Stimmen die ihm nöthig ſcheinenden Correcturen und Abkürzungen vornahm, in Gegenwart Randhartinger's und Holzapfel's zum erſten Mal am 29. Jänner 1826 und dann Tags darauf durchprobirt, und am 1. Februar in der Wohnung des Hofkapellſängers Joſef Barth als neues Werk geſpielt. (Nach einer Mittheilung des Herrn Dr. Hauer und dem damit übereinſtimmenden Tagebuch Herrn Franz Hacker's.)

Art, und es ist ihnen an innerem Werth nur noch das später (1828) componirte Streichquartett in C an die Seite zu setzen. Wie leicht übrigens unserem Meister die Arbeit auch hier von Statten gegangen, bezeugt die kurze Frist, die zwischen der Inangriffnahme und Beendigung des G-Quartettes in Mitte liegt. Innerhalb zehn Tagen [1]) hat Schubert eine seiner schönsten Compositionen hingezaubert.

Das Rondeau brillant in H-Moll (op. 70) wohl das bedeutendste von den Duos, welche Schubert für Clavier und Violine componirt hat, gehört ebenfalls dieser Zeit an [2]).

Zu Ende dieses Jahres wurde unserm Tondichter noch die Genugthuung zu Theil, von dem Ausschuß der Gesellschaft der Musikfreunde „für die wiederholten Beweise der Theilnahme", die er dem Institut gegenüber an den Tag gelegt, ein Dankschreiben sammt Beischluß von Einhundert Gulden Conv. M. zu erhalten.

Das Schreiben lautet:

„Sie haben der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wiederholte Beweise der Theilnahme

---

[1]) Das Original (im Besitz des Herrn Spina) enthält das Datum 20—30. Juni 1826.

[2]) Das Rondeau erschien im Kunstverlag Artaria in Wien, der auch das Autograf besaß, bis dieses in die Hände des Herrn Balsch, eines russischen Edelmannes, überging. Der Violinvirtuose Slawik aus Prag spielte das Duo mit Herrn Bocklet in einer Gesellschaft bei Artaria, wo auch Schubert gegenwärtig war. Dieser Violinspieler à la Paganini renssirte aber weder mit diesem Stück, noch mit der „Fantasie" (op. 159), die er im Jahr 1828 im Redoutensaal vortrug. Seinem brillanten Spiel fehlte die Reinheit des Tons.

gegeben, und Ihr ausgezeichnetes Talent als Tonſetzer zum Beſten derſelben und insbeſondere des Conſervatoriums verwendet.

„Indem ſie Ihren entſchiedenen und ausgezeichneten Werth als Tonſetzer zu würdigen weiß, wünſchet ſie Ihnen einen angemeſſenen Beweis ihrer Dankbarkeit und Achtung zu geben, und erſucht Sie, den Anſchluß nicht als ein Honorar, ſondern als einen Beweis anzunehmen, daß ſich Ihnen die Geſellſchaft verpflichtet finde und mit Dank die Theilnahme, die Sie ihr bewieſen, anerkenne.

Von dem leitenden Ausſchuſſe der Geſellſchaft der Muſikfreunde des öſterr. Kaiſerſtaates.

Wien, am 12. October 1826. Kieſewetter m/p."

Unter den Beweiſen der Theilnahme waren hauptſächlich jene mehrſtimmigen Geſänge gemeint, die Schubert in den Jahren 1820—1822 über Erſuchen des Frln. Joſefine Fröhlich für die Schülerinnen des Conſervatoriums geſchrieben hatte, und welche damals wiederholt in den „Abendunterhaltungen" zur Aufführung gelangten.

Als ein Zeichen ſeines Dankes für die ihm von dem Muſikverein dargebrachte Huldigung übergab Franz im Jahre 1828 dem Muſikverein die große C-Sinfonie, welche aber damals von den ausübenden „Künſtlern" der Geſellſchaft als unausführbar abgelehnt wurde.

XV.

(1827.)

Wie ſchon erwähnt, beſchränkten ſich Schubert's Reiſen auf ein Paar Ausflüge nach Ungarn (1818 und 1824) und nach Oberöſterreich (1819 und 1825), welchen nunmehr im Jahr 1827 noch eine Reiſe nach Graz folgte, wo er und Jenger in dem Hauſe des Dr. Carl Pachler die freundlichſte Aufnahme fanden.

Die Familie Pachler, deren Name zuerſt bei Beſprechung der Oper „Alfonſo und Eſtrella" genannt worden iſt und die nun in dieſer Epiſode aus Schubert's letzter Lebenszeit plötzlich in den Vordergrund tritt, beſtand aus dem Herrn des Hauſes, der Hausfrau und Beider Sohn: Fauſt, der zur Zeit des Schubert-Beſuches im achten Lebensjahre ſtand [1]).

Carl Pachler war der jüngſte Sohn eines Bräumeiſters, deſſen Vater, aus Tirol nach der Steiermark eingewandert, daſelbſt ſeinen bleibenden Aufenthalt genommen hatte. Nach dem Tod ſeiner Mutter, die als Witwe den Betrieb der

---

[1]) Die auf Schubert's Verhältniß zur Familie Pachler bezüglichen Mittheilungen verdanke ich der Güte des Herrn Dr. Fauſt Pachler, Scriptor in der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Bräuerei und der Gaſtwirthſchaft leitete, trat Carl in den Beſitz der beiden Gewerbe, deren weitere Führung aber, da er als Advocat in Graz anderweitigen Beſchäftigungen oblag, einem Werkführer und beziehungsweiſe Pächter überlaſſen wurde. In ſeiner Eigenſchaft als ordentlicher bürgerlicher Bräumeiſter widerfuhr ihm auch die Ehre, von dem dortigen uniformirten Bürgercorps, deſſen Wiedererrichtung ſeinem bei dem Kaiſer eingelegten Fürworte zu danken war, zum erſten Oberſt desſelben gewählt zu werden.

Im Jahre 1816 (ſeinem 26. Lebensjahre) vermählte er ſich mit Marie Leopoldine Koſchak, Tochter des Dr. Adalbert Koſchak in Graz, eines als Freund der Muſik und Geſelligkeit allenthalben wohlbekannten Mannes. Marie Pachler war nach dem einſtimmigen Zeugniß jener Perſonen, welche ſie gekannt haben, eine durch Schönheit und mannichfache Talente, namentlich durch muſikaliſche Begabung ausgezeichnete Frau. Sie verſuchte ſich ſchon in ihrem neunten Jahre in der Compoſition und ſpielte Beethoven's Sonaten mit ſeinem Verſtändniß, worüber ein Zeugniß des Meiſters, den ſie im Jahre 1817 in Wien hatte kennen lernen, vorliegt. Ihre früheſte Ausbildung erhielt ſie im väterlichen Hauſe, und auf die Entwicklung ihrer geiſtigen Fähigkeiten war der damalige Profeſſor der Geſchichte in Graz, Julius Schneller [1]), von entſcheidendem Einfluß. Dieſer ſcheint auch ihre Bekanntſchaft mit Beethoven vermittelt zu haben. Der Meiſter wurde im Jahr 1827 von

[1]) Profeſſor Schneller, von der Cenſursbehörde verfolgt, verließ Graz im Jahre 1823 und begab ſich nach Freiburg im Breisgau, wo er als Profeſſor der Filoſofie im Jahre 1834 geſtorben iſt.

der Pachler'ſchen Familie zum Beſuch erwartet; ſein im März desſelben Jahres erfolgter Tod vernichtete aber dieſe Hoffnung [1]), und ſo erſchien daſelbſt an ſeiner Statt Franz Schubert in Geſellſchaft ſeines Freundes Jenger, welch' Letzterer auch Beethoven dahin zu geleiten beſtimmt war.

Die geſellige Unterhaltungsgabe des Dr. Pachler, die feine Bildung und das Muſiktalent ſeiner Frau, die als Mädchen nur durch beſondere Verhältniſſe von dem Ergreifen der Virtuoſenlaufbahn abgehalten worden war, und die daſelbſt geübte Gaſtfreundſchaft ſchufen das Pachler'ſche Haus zu einem Vereinigungsort faſt aller in Graz ſich aufhaltenden oder durchreiſenden Celebritäten. Berühmte Sänger und Schauſpieler beſuchten dasſelbe während ihrer Gaſtſpiele; Schubert, Teltſcher und Schönſtein wohnten daſelbſt, und jeder Fortziehende empfahl den neu Ankommenden wieder dahin. Auch der Dichter Gottfried Ritter von Leitner, der um das Jahr 1825 in die Familie eingeführt worden war, gehörte dem auserleſenen Kreiſe an, von welchem ſich dieſe fortan umgeben ſah, und jene von ſeinen Gedichten, welche Schubert in den Jahren 1827 und 1828 in Muſik

[1]) Als Jenger 1825 von Graz, wo er beim Generalcommando angeſtellt war, nach Wien transferirt wurde, überſendete ihm Frau Pachler (durch einen gewiſſen Straſſer) einen Empfehlungsbrief an Beethoven und durch den Hofſchauſpieler Rettich (einen intimen Freund des Pachler'ſchen Hauſes) ein zweites Schreiben, welches Jenger im November 1826 Beethoven einhändigte. Jenger ſchrieb darüber an Frau Pachler, daß Beethoven von ihrem Muſiktalente mit Freude geſprochen und geäußert habe, es wäre für ihn geſcheidter geweſen, zu ihr nach Graz, als zu dem Bruder nach Oberöſterreich zu gehen; indeſſen hoffe er, ſie noch in Graz zu ſehen.

ſetzte, waren dieſem von Frau Marie Pachler zur Compoſition empfohlen worden.

Solcher Art war der Familienkreis [1]), in welchem Schubert kurze Zeit vor ſeinem Scheiden aus dieſer Welt eine Reihe ſchöner Tage verlebte, die eine ſolche Anziehungskraft auf ihn ausübten, daß er ſchon für das nächſte Jahr die Möglichkeit eines abermaligen Beſuches daſelbſt in Ausſicht nahm. Er und Jenger waren bereits im Sommer 1826 — doch vergebens — in Graz erwartet worden. Im Herbſt 1827 endlich ſollte Beider Wunſch in Erfüllung gehen.

Eine Reiſe nach der Hauptſtadt der Steiermark war in damaliger Zeit an ſich ſchon keine Kleinigkeit; bei Jenger und Schubert aber, von welchen der Erſtere an den Kanzleidienſt gebunden war, der Letztere mit fortwährender Ebbe in ſeinem Geldbeutel zu kämpfen hatte, häuften ſich die Schwierigkeiten in ungeahnter Weiſe, und es bedurfte, wie der hier folgende Briefwechſel bezeugt, eines vollen Jahres, um den gefaßten Entſchluß zur Ausführung zu bringen.

In einem Brief vom 1. Auguſt 1826 an Frau Marie Pachler bedauert Jenger, von Wien nicht abkommen zu können, und fügt bei: „Vielleicht geſchieht es noch im Herbſt, und kann ich nicht fort, ſo kommt doch ganz gewiß Freund Schubert und der Maler Teltſcher, welche beide ſich bei

[1]) Von der Familie Pachler iſt noch der Sohn Dr. Fauſt Pachler am Leben. Dr. Carl P. ſtarb im Jahre 1850 in einem Alter von 60 Jahren, und Frau Marie P. im Jahre 1855 in einem Alter von 61 Jahren in Graz. — Leitner wurde erſter Secretär bei den ſteiriſchen Ständen, trat ſpäter in Penſion und lebt derzeit völlig zurückgezogen in Graz. — Auch Anſelm Hüttenbrenner hat daſelbſt ſeinen bleibenden Aufenthalt genommen.

Ihnen, gnädige Frau, vorstellen werden." Schubert kam aber nicht und Jenger vertröstete wieder auf das nächste Jahr. In einem Brief vom 29. December 1826 schreibt er: „Freund Schubert hat sich's bestimmt vorgenommen, künftiges Jahr nach Graz zu reisen; doch wenn er nicht mit mir kommt, so geschieht es wieder nicht — wie heuer."

Am 12. Jänner 1827 schreibt er abermals an Frau Pachler: „Schubert läßt Ihnen, gnädige Frau, unbekannter Weise die Hände küssen, und auch er freut sich sehr, die Bekanntschaft einer so warmen Anhängerin Beethoven's zu machen. Gott gebe, daß unser allseitiger Wunsch, dieses Jahr nach Graz kommen zu können, in Erfüllung gehe."

Und am 25. Mai: „Ich halte dafür, daß es am besten wäre, die Reise nach Gratz zu Anfang des Monats September anzutreten. Schubert bringe ich dießmal ganz gewiß mit, auch einen zweiten Freund, Lithograf Teltscher."

Am 12. Juni eröffnete Schubert selbst die Correspondenz mit folgenden Zeilen:

„Euer Wohlgeboren, Gnädige Frau!

„Obwohl ich nicht einsehe, wie ich ein solch freundliches Anerbieten, als Euer Gnaden mir durch das an Jenger gesendete Schreiben bekannt machten, irgend verdiene, noch ob ich je etwas entgegen zu bieten im Stande sein werde, so kann ich doch nicht umhin, einer Einladung zuzusagen, wodurch ich nicht nur das vielgepriesene Gratz endlich zu sehen bekomme, sondern überdieß Euer Gnaden persönliche Bekanntschaft zu machen die Ehre habe. Ich verharre mit aller Hochachtung

Euer Wohlgeboren

ergebenster Franz Schubert."

Am 16. Juni ſchrieb Jenger abermals als Antwort auf einen Brief der Frau Dr. Pachler vom 7. desſelben Monats:

„Freund Schubert war über ihre gütige Einladung ganz entzückt, und ſeinen Dank und Verſprechen, dieſer ſchönen Einladung zu folgen, enthält das beiliegende Blättchen [1]).

„Wir freuen uns recht herzlich auf den Ausflug in die liebe Steiermark, und ich hoffe auch, daß Sie, beſte gnädige Frau, mit meinem Reiſegefährten zufrieden ſein werden. Wir wollen dann wieder einmal ſo ganz der Muſik leben, und Schubert ſoll manch neues liebes Liedchen in unſern muſikaliſchen Kranz winden. Auch Freund Dr. Carl ſoll in jeder Hinſicht mit uns zufrieden ſein; wir ſtellen auch an der Bier- und Weinſchenke unſern Mann."

Der Wunſch der beiden Freunde ging in der That bald darauf in Erfüllung. Am 30. Auguſt 1827 kündigte Jenger der Frau Dr. Pachler die bevorſtehende Abreiſe mit folgenden Worten an:

„Künftigen Sonntag, den 2. September reiſen Freund Schubert und ich mit dem Eilwagen um halb zehn Uhr Abends hier ab und hoffen zu Gott, am Montag Abends neun Uhr in Graz bei Ihnen einzutreffen, worauf wir uns ſchon herzinniglich freuen."

Im Hauſe Pachler war man auf Schubert ſehr geſpannt und der damals ſiebenjährige Sohn Fauſt wollte vor Aufregung und Erwartung gar nicht zu Bette gehen, ſondern die Ankunft der beiden Gäſte abwarten. Er ſollte ſie aber erſt am nächſten Morgen beim Frühſtück begrüßen, wo ſich Schubert (deſſen Lithografie ihm ſchon früher gezeigt worden) im grünen Rock und weißen Beinkleidern einfand.

[1]) Schubert's Brief vom 12. Juni.

Der Aufenthalt in Graz gestaltete sich zu einem sehr angenehmen, durch Musik und Ausflüge in die schöne Umgebung mannichfach belebten. Die Familie Pachler wohnte damals ausnahmsweise nicht auf dem Land, und so wurden denn von der Stadt aus Partien, und zwar nach Wildbach, einem kleinen, der Witwe Massegg, Tante des Dr. Carl Pachler und Mutter von sechs eben im Aufblühen begriffenen Töchter gehörigen Gut, sowie nach dem am „Ruckerlberg" gelegenen Hallerschlössel [1]), Pachlers gewöhnlichem Landaufenthalt, unternommen, an welchen Schubert, Jenger und Anselm Hüttenbrenner theilnahmen.

Von diesen durch fröhliche Stimmung, insbesondere auch durch die Gesellschaft anmuthiger Frauen belebten Landpartien ist nichts weiter zu berichten, als daß jedesmal viel des Weines vertilgt wurde, wobei Jenger und Schubert kaum in letzter Reihe gestanden haben dürften [2]). Zu Hause fehlte es

[1]) Der Ort, in welchem das Hallerschlössel gelegen ist, heißt Sparbersbach; das Schlössel wurde damals (1827) von Freunden der Familie Pachler bewohnt.

[2]) Als Erinnerungszeichen an den Besuch in Wildbach figurirt an einer Stallthür daselbst Schubert's Porträt, das er vielleicht selbst beistellte und daran festmachte oder später nachsendete. Bei den Ausflügen nahmen die drei Freunde Schubert, Jenger und A. Hüttenbrenner in dem einen der Wagen, die Familie Pachler in dem andern Platz An der Partie nach Sparbersbach betheiligte sich auch eine schöne junge Witwe, für deren Reize Jenger (und vielleicht auch Schubert) nicht unempfindlich war. Der hier folgende, von der schönen Frau verfaßte Theaterzettel deutet darauf hin, daß es bis zum Fußfall, vielleicht auch zu der Bitte um einen Kuß gekommen ist. Der Titel des Stückes heißt: „Der Fußfall im Hallerschlössel oder Zwilchen's [will sagen: zudringlich werden] mi nit so!" Personen: Harengos (Dr. Haring,

dagegen nicht an muſikaliſcher Unterhaltung, deren Koſten faſt ausſchließlich die beiden Gäſte der Familie Pachler beſtritten, indem Schubert (in Ermanglung eines Sängers) ſeine Lieder (unter anderen auch den „Wanderer an den Mond") ſelbſt vortrug, und mit Jenger vierhändige Clavierſtücke ſpielte.

Der gemüthlich-heitere Aufenthalt in Graz dauerte bis in die letzte Woche des September; denn ſchon am 27. d. M. richtete Jenger von Wien aus an die von ihm hochverehrte gaſtfreie Wirthin in der Steiermark folgende Zeilen:

„Durch den morgen von hier nach Grätz abfahrenden glücklichen Steyrer Joſef Hüttenbrenner ſenden wir — Freund Schwammerl und ich — Ihnen, liebe gnädige Frau, ſowie dem Freund Dr. Carl noch unſeren herzlichſten und innigſten Dank für alle uns erwieſene Güte und Freundſchaft, die wir ewig nie vergeſſen werden, und zwar um deſto weniger, als Schubert und ich noch gar ſelten ſo herrliche Tage verlebten, als jetzt in dem lieben Grätz und ſeinen Umgebungen, worunter Wildbach mit ſeinen lieben Bewohnern obenan ſteht. — Hier will ſich's noch nicht recht geben, beſonders bei mir, wo ich jetzt wieder am großen Karren ſtark ziehen muß, jedoch keinen Strick abreißen werde. Im Vergleich mit den vorhergegangenen 20 Tagen iſt es faſt nicht auszuhalten, und doch muß es jetzt auch wieder recht ſein. Eine kleine Beſchreibung unſerer Rückreiſe dürfte Sie, liebe gnädige Frau, wohl ein wenig intereſſiren, und deßhalb fange ich in Fürſtenfeld an; denn daß die Trennung von unſern lieben guten

---

Beſitzer des Hallerſchlöſſels). Pachleros (Dr. Carl Pachler), Schwammerl (Spitzname des dicken Schubert), Schilcherl (A. Hüttenbrenner, von ſeiner Vorliebe zum „Schilcherwein" ſo genannt).

Hausleuten uns etwas schwer geworden, und selbst der Himmel in unsere Trauer miteingestimmt hat, wird Ihnen Freund Karrer wohl erzählt haben."

Folgt nun in dem Brief eine Beschreibung der Rückreise, die wir hier kurz andeuten.

In Fürstenfeld nahm die Bürgermeisterin Wittmann die beiden Reisenden auf; am 21. September besuchten sie den Calvarienberg, fuhren nach eingenommener Mahlzeit weiter, und langten Abends um 8 Uhr in Hartberg an, wo sie im Hause des Stadtrichters Zschok Nachtquartier fanden. Am 22. Früh um 5 Uhr setzten sie die Reise fort, frühstückten in der Pinga, gingen über den die Grenze bildenden Berg, von dessen Höhe sie, die Mützen schwingend, dem Lande Steiermark und allen Lieben ein Lebewohl und Dankesworte zuriefen, und fuhren dann über Aspang, Pitten, Walbersbach, Sebenstein vorbei nach Schleinz, wo sie bei dem Kaufmann Stehmann übernachteten, daselbst den Sonntag sehr lustig zubrachten, und am Montag mit diesem und noch zwei anderen Gästen die Rückreise nach Wien antraten. Sie trafen daselbst um 10 Uhr Abends ein, und trennten sich unter den Tuchlauben vor Schubert's Wohnhaus beim „blauen Igel", mit dem Vorsatz, den Lieben in Graz sogleich Nachricht von sich zu geben.

So fügte denn auch Schubert Jengers Brief folgendes, für die Wiener Gesellschaft nicht eben schmeichelhafte Schreiben an Frau Dr. Pachler bei:

„Euer Gnaden!

„Schon jetzt erfahre ich, daß ich mich in Grätz zu wohl befunden habe, und Wien will mir nicht recht in den Kopf,

's ist freilich ein wenig groß, dafür ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten und besonders an geistreichen Thaten. Man weiß nicht recht, ist man g'scheidt oder ist man dumm, so viel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. S'ist zwar möglich, daß ich selbst viel daran schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen. In Grätz erkannte ich bald die ungekünstelte und offene Weise mit und neben einander zu sein, in die ich bei längerem Aufenthalt sicher noch mehr eingedrungen sein würde. Besonders werde ich nie die freundliche Herberge mit ihrer lieben Hausfrau, dem kräftigen Packleros und dem kleinen Faust vergessen, wo ich seit langer Zeit die vergnügtesten Tage verlebt habe. In der Hoffnung, meinen Dank auf eine würdige Weise noch an den Tag legen zu können, verharre ich mit aller Hochachtung

Euer Gnaden

ergebenster

Franz Schubert."

„NB. Das Opernbuch [1]) hoffe ich in einigen Tagen senden zu können."

Noch am Tag der Abreise Schubert's von Graz schrieb Frau Pachler einen Brief an Jenger, den dieser in Wien vorfand und in welchem sie an ihn die Bitte richtete, Schubert zu vermögen, daß er zum bevorstehenden Geburts- und Namenstag ihres Gatten ein vierhändiges Clavierstück

[1]) Ohne Zweifel „Alfonso und Estrella."

ſchreibe, das der kleine Fauſt bei dieſem Anlaß mit ihr ſpielen könne [1]).

Schubert componirte wirklich einen kleinen Marſch mit Trio [2]) und überſendete die Compoſition in Begleitung des folgenden Schreibens an Frau Pachler.

„Hiermit überſchicke ich Euer Gnaden das vierhändige Stück für den kleinen Fauſt. Ich fürchte, ſeinen Beifall nicht zu erhalten, indem ich mich für dergleichen Compoſitionen eben nicht ſehr geſchaffen fühle. Ich hoffe, daß ſich Euer Gnaden beſſer befinden als ich, da mir meine gewöhnlichen Kopfſchmerzen ſchon wieder zuſetzen. Doctor Carl bitte ich meinen herzlichen Glückwunſch zu ſeinem Namensfeſt abzuſtatten und zu melden, daß ich das Buch meiner Oper, welches Herr Gottdank, dieſes Faulthier, ſchon ſeit Monaten zum Durchleſen hat, noch immer nicht zurückerhalten kann. Uebrigens verharre ich mit aller Hochachtung

Ihr ergebenſter

Wien, den 12. October 1827. Franz Schubert."

Unter demſelben Datum ſchrieb Jenger an Fauſt Pachler:

„Lieber kleiner Freund!

„Daß ich mir Deine Commiſſion angelegen ſein ließ, ſiehſt Du nun an dieſem Blatte. Studire es alſo fleißig und denke am vierten kommenden Monats an Freund Schwam-

---

[1]) Sie hatte Schubert ſchon mündlich darum angegangen, und der Zweck des Briefes war nur der, ihn an ſein Verſprechen zu erinnern.

[2]) Eine Copie desſelben iſt im Beſitz des Freiherrn Joſef von Spaun in Wien.

merl und mich. Entrichte Deinem lieben Vater zu ſeinem Namenstag von uns alles erdenkliche Schöne; wir wollen uns an jenem Tag im Geiſt zu Euch verſetzen. Schreibe mir bald wieder, Dein Brief hat mir viel Freude gemacht. Doch habe ich denſelben erſt am zehnten dieſes Monats durch Freund Gometz [1]) erhalten.

Schubert illuſtrirte ſeinen Aufenthalt in der Steiermark durch mehrere Tanzcompoſitionen, die als „Grätzer Galoppe" und „Grätzer Walzer" im Stich erſchienen ſind. Auch die „Valses nobles" und „Originaltänze" [2]) gehören dieſer Zeit an; das Lied: „Heimliches Lieben" und die „Altſchottiſche Ballade" von Herder entſtanden (über Anregung der Hausfrau) im Pachler'ſchen Hauſe. Die Lieder: „Im Wald" und „Auf der Bruck" wurden zuerſt in Graz verlegt [3]), und die Geſänge: „Das Weinen" und „Vor meiner Wiege" — von Leitner — „Heimliches Lieben" und „An

---

[1]) Gometz war — gleich Jenger — beim Generalcommando in Graz angeſtellt und kam nachher zum „Hofkriegsrath" nach Wien, wo er derzeit noch bedienſtet iſt. — Frau Pachler, in Beſorgniß, daß Schubert auf die Compoſition vergeſſen könne, ließ wahrſcheinlich den kleinen Fauſt ſelbſt einen Bittbrief aufſetzen. Schubert ſchrieb die kleine Compoſition zwiſchen dem 10. und 12. October.

[2]) Die „Grazer" Tänze und „Valses nobles" erſchienen — die Galoppe ohne Opus-Zahl als Nr. 10 der „Favorit-Galoppe" — die anderen als op. 91 und 77 bei T. Haslinger, die „Original-Tänze" bei Diabelli.

[3]) Sie wurden lithografirt und gedruckt bei J. Franz Kaiſer in Graz, und verlegt bei Kienreich daſelbſt, dem ſie Schubert aus Gefälligkeit überlaſſen zu haben ſcheint. Die beiden Lieder waren bereits im Jahre 1825 entſtanden; im Jahre 1828 erſchienen ſie bei Haslinger.

Silvia" ſind der von ihm hochverehrten Frau Marie Pachler gewidmet [1]). Beſonderes Gefallen fand dieſe an der „Altſchottiſche Ballade" von Herder, von welcher ihr Jenger ſogleich eine Abſchrift beſorgen mußte. Die Ballade — ein Duett zwiſchen Mutter und Sohn — iſt ſtrofiſch behandelt, von kleinem Umfang, aber ſtimmungsvoll und von echt Schubertſchem Gepräge [2]). Andere Lieder aus dieſer Zeit ſind durchweg bedeutend und ſchon lange bekannt und beliebt geworden.

---

[1]) „Heimliches Lieben" iſt nicht, wie der gedruckte themat. Katalog ausſagt, von Leitner, ſondern befand ſich unter verſchiedenen, der Frau Pachler von einem Freund ihrer Familie zugeſendeten Gedichten. Die Leitner'ſchen Gedichte erfreuten ſich im Hauſe Pachler großen Beifalles, und die Hausfrau verfehlte nicht, Schubert auf einige derſelben aufmerkſam zu machen. Am 26. October 1827 ſchrieb Jenger an ſie: Ihre paar Zeilen vom 5. erhielt ich heute früh ſammt dem Packetchen, das ich gleich Freund Schwammerl übergab, worüber ſeine Empfangsbeſtätigung hierneben folgt. — Das Packet enthielt wahrſcheinlich die erſte Ausgabe von Leitner's Gedichten. — Die Dedicationsangelegenheit kam im darauf folgenden Jahr zum Abſchluß. Irene Kieſewetter übernahm dabei die Stellvertretung der Frau Pachler. Letztere ſcheint mit der Annahme gezögert zu haben, und Schubert, entweder ungehalten über dieſe Verſchleppung oder aus Fahrläſſigkeit, unterließ es, ein mit der Dedication verſehenes Exemplar nach Graz zu ſenden, ſo daß Frau Pachler ſich ein ſolches bei Deyrkauf um den Ladenpreis verſchaffen mußte. — Anſtatt der „Ballade", welche Schubert zu düſter fand, wurde „An Silvia" in das Heft (op. 106) aufgenommen.

[2]) Die Ballade erſchien (in Graz) abgeſondert im Stich, da Schubert das düſtere Lied den übrigen der Frau Pachler gewidmeten Geſängen nicht beigeben wollte. — Das Manuſcript beſitzt Herr Spina, und eine Abſchrift Freiherr v. Spaun, in welcher aber das Vorſpiel von fünf Tacten weggelaſſen, und in dem Geſang der Mutter eine

Von mehrſtimmigen Geſängen ſind aufzuführen: das komiſche Terzett „Der Hochzeitsbraten“ [1]), „Schlachtgeſang“ von Klopſtock für Doppelchor, das „Ständchen“ von Grillparzer, „Nachtgeſang im Wald“ [2]) und eine italieniſche Cantate zu Ehren des Fräuleins Irene K. [3]) für Männerquartett mit Begleitung von zwei Clavieren [4]).

---

kleine Abänderung — wahrſcheinlich eine Vogl'ſche „Verbeſſerung“ — enthalten iſt. Die Ballade iſt vor kurzem bei Spina als Nr. 5 des „Liederkranzes“ im Stich erſchienen. — C. Loewe hat dasſelbe Gedicht — aber durchcomponirt — in Muſik geſetzt.

[1]) Das Manuſcript beſitzt Herr Spina. — Im Jahre 1829 brachte Franz Roſer dieſes Terzett mit Inſtrumentalbegleitung als ſceniſche Darſtellung im Joſefſtädter-Theater zur Aufführung.

[2]) Dieſer ſchöne Chor wurde am 3. Mai 1827 in einem Concert des Herrn Lewy zum erſten Mal öffentlich und mit Beifall aufgeführt. Die Proben davon wurden in Dornbach abgehalten.

[3]) Ohne Zweifel Irene Kieſewetter, ſpäter verehlichte Freiin Prokeſch von Oſten. Die Cantate iſt, dem Text nach zu urtheilen, eine Gelegenheits-(Gratulations)-Compoſition zur Feier der Wiedergeneſung des Fräuleins, und wahrſcheinlich für italieniſche Sänger geſchrieben. In dem Haus des Kunſtgelehrten Rafael Kieſewetter wurde beſonders alte, aber auch moderne Muſik cultivirt. Berühmte italieniſche Sänger, wie z. B. Lablache, fanden ſich daſelbſt ein, und Herr Bocklet fantaſirte da einmal über ein von Lablache ihm gegebenes Thema. Schubert war ebenfalls mit der Familie bekannt und erhielt Einladungen zu den muſikaliſchen Unterhaltungen.

[4]) Die Compoſition beginnt in C-Dur $\frac{4}{4}$. Der Männerchor geht am Schluß bei den Worten:

Evviva dunque la bella Irene,
La delizia del nostro amor

in einen Chor gemiſchter Stimmen über. Die Cantate iſt noch ungedruckt. Eine Abſchrift beſitzt Frhr. v. Spaun.

Noch im October dieſes Jahres, alſo unmittelbar nach der Rückkehr von der Reiſe, vollendete Franz das düſtere Gemälde der „Winterreiſe“ [1]) — ein ſeltſamer Gegenſatz zu den heiteren Bildern, von welchen erfüllt er aus den ſteyriſchen Bergen heimgekehrt war, zugleich aber auch eine jener Thatſachen, die Schubert's von der Außenwelt völlig losgelöſtes Productionsvermögen in ſchlagender Weiſe charakteriſiren.

Im darauffolgenden Monat entſtand das Trio in Es-Dur [2]), ein Werk, das ihm auch im Gebiet der Kammermuſik die gebührende Anerkennung verſchaffte und ſich neben den gleichartigen Werken der größten Meiſter als dieſen ebenbürtig fortan behauptet hat. Das Es-Trio iſt — ſowie auch das etwas früher entſtandene in B — eine der wenigen Inſtrumentalcompoſitionen Schubert's, die noch bei Lebzeiten des Meiſters in Privatgeſellſchaften und auch in öffentlichen Concerten von ausgezeichneten, für den Componiſten begeiſterten Muſikern [3]) vorgeführt und mit entſchiedenem Beifall aufgenommen wurden.

---

[1]) Von dem Lied „Die Krähe“ an, mithin die letzten zehn Lieder des Cyclus.

[2]) Das Manuſcript befindet ſich dermalen im Beſitz der Frau Gräfin Roſa von Almaſy in Wien, welche es aus dem Nachlaß der Gräfin Caroline Folliot von Crenneville (geb. Gräfin Eſterhazy, ihrer Tante und einſtigen Schülerin Schuberts) überkommen hat.

[3]) Die beiden Trio's pflegten Carl Maria von Bocklet (Clavier), Schuppanzigh (Violine) und Linke (Cello) zu ſpielen. Bei einem ſolchen Anlaß (im Spaun'ſchen Hauſe) küßte einmal der für Schubert ſchwärmende Bocklet dieſem die Hand und rief den Anweſenden zu, ſie wüßten nicht, welchen Schatz ſie an Schubert hätten.

Damit war aber Schubert's Thätigkeit in dieſer Zeitperiode nicht erſchöpft; auch die Kirchen- und Claviermuſik ſollte ihren Theil abbekommen. Er ſchrieb nämlich die deutſche Meſſe auf einen von Profeſſor Johann Filipp Neumann (Dichter der Oper „Sakuntala") verfaßten Text für gemiſchten Chor mit Orgel oder Inſtrumentalbegleitung [1]) und als Anfang das „Gebet des Herrn", ebenfalls für gemiſchten Chor mit Inſtrumentalbegleitung — einfache melodiöſe und kirchlich gehaltene Geſänge — ferner im Gebiet der Claviermuſik die von den Verlegern unter dem Namen Impromptus (III—VIII op. 142) herausgegebenen Clavierſtücke, und ein Paar kleine Gelegenheitscompoſitionen [2]).

Noch liegen aus dieſem Jahre zwei an Schubert gerichtete, auf muſikaliſche Angelegenheiten ſich beziehende Briefe vor, welche hier ihre Stelle finden. Der erſte derſelben, datirt vom 15. Jänner und rein geſchäftlicher Art, rührt

---

[1]) Es ſind dabei Oboe, Clarinett, Horn, Poſaune und Orgel oder Contrabaß verwendet. Die Meſſe beſteht aus dem Introitus, Gloria, Credo, Offertorium, Sanctus, Nach der Wandlung, Agnus Dei und dem Schlußgeſang. Die Begleitung des „Gebet des Herrn" iſt dieſelbe wie jene der Meſſe. Eine Copie dieſes Kirchenwerkes beſitzt Frhr. Joſef v. Spaun. Dieſe Meſſe ſchrieb Schubert für die Hörer des Polytechnikums in Wien; derzeit wird ſie auch von Männerſtimmen mit Orgelbegleitung vorgetragen. Ferdinand Schubert ſetzte ſie als dreiſtimmige Kirchenlieder zum Gebrauch der Normalſchüler.

[2]) Ein Alegretto, dem abreiſenden Herrn Ferd. Walcher „zur Erinnerung" mit dem Datum 26. April, deſſen Original Hofrath Walcher in Wien beſitzt, und den vierhändigen Marſch mit Trio (in G-Dur) für den ſiebenjährigen Sohn Fauſt der Frau Marie Pachler (im October geſchrieben).

von dem Muſikverleger H. A. Probſt in Leipzig her, welchem Schubert einige Manuſcripte zum Verlag überſendet hatte; der zweite, mit dem Datum 7. November, von Hofrath Friedrich Rochlitz, einem aufrichtigen Bewunderer Schubert's, welchen er für die Compoſition eines ſeiner Gedichte zu gewinnen ſuchte.

Das ablehnende Schreiben Probſt's lautet [1]):

„Erſt ſpät erhielt ich Ihre Manuſcripte durch Artaria & Comp. So gerne ich auch das Vergnügen hätte, Ihren Namen in meinen Katalog einzuverleiben, ſo muß ich doch für jetzt darauf verzichten, da ich durch Herausgabe von Kalkbrenners oeuvres complets mit Arbeit überhäuft bin. Auch geſtehe ich, daß mir das Honorar von 80 fl. C. M. für jedes Manuſcript etwas hoch angeſetzt ſchien. Ich halte die Werke zu Ihrer Verfügung und empfehle mich Ihnen mit vorzüglicher Hochachtung."

In einer, wie bemerkt, ganz verſchiedenen, obwohl ebenfalls muſikaliſchen Angelegenheit wendete ſich Rochlitz mit folgenden Zeilen an den Wiener Barden:

„Euer Wohlgeboren

kennen die Hochachtung und Zuneigung, die ich gegen Sie und Ihre Compoſitionen hege; Herr Haslinger hat Ihnen

---

[1]) Daſſelbe iſt adreſſirt an Herrn Franz Schubert, Tonkünſtler und Compoſiteur.

[2]) Im Jahre 1828 verlegte Probſt das Es-Trio (op. 100) — wie es ſcheint, das einzige Schubert'ſche Werk, das bei deſſen Lebzeiten im Ausland verlegt worden iſt. — Im Jahre 1840/41 erſchien die C-Sinfonie bei Breitkopf und Härtel.

auch meinen Dank für Ihre Muſik zu jenen meinen drei Liedern [1]) ſowie meinen Wunſch, daß Sie ein größeres Gedicht durch Ihre Kunſt verſchönern möchten, mitgetheilt, ſo wie Ihre Geneigtheit dazu. Erlauben Sie daher, daß ich ſogleich auf dieſen Gegenſtand komme. Das Gedicht, welches ich im Sinne habe, iſt: „Der erſte Ton“ [2]). Sie finden es im fünften Bande meiner geſammelten Schriften, welche Haslinger beſitzt. Ich will hieher ſetzen, wie ich mir die Muſik dazu denke; nur glauben Sie ja nicht, daß ich damit eine Art Vorſchrift (zu welcher ich kein Recht habe) geben wolle; nehmen Sie vielmehr, was ich ſage, bloß als einen Vorſchlag zu eigener Erwägung und folgen Sie dann, was ſich Ihnen nach ſolcher Erwägung ergibt — wozu Sie ſich begeiſtert fühlen, mag es mit meinem Vorſchlage ganz oder zum Theil oder gar nicht übereinſtimmen. Ouverture: Ein einziger kurzer geriſſener Accord ff. und nun ein möglichſt lang ausgehaltener von <> für Clarinette oder Horn mit Fermate. Jetzt leiſe beginnend und ſich dunkel verwickelnd, mehr harmoniſch als melodiſch — eine Art Chaos, das nur allmälig ſich entfaltet und lichter wird. Ob hiermit die Ouverture ſchließe oder ein Allegro folge, will ich nicht beſtimmen; wird das zweite erwählt, ſo ſei dies Allegro nur ernſt, aber ſehr kräftig und brillant, bekomme jedoch einen abſterbenden Schluß aus dem erſten Satze. Jetzt Declamation ohne Muſik

---

[1]) „Alinde“, „An die Laute“, „Zur guten Nacht“ (in op. 81 enthalten).

[2]) Das Gedicht — „Eine Fantaſie“ betitelt — enthält 66 Verſe und iſt in der allg. muſik. Leipziger Zeitung, 8. Jahrg. Nr, 1 am 2. Oct. 1805 abgedruckt.

bis: „Wirken gegeben". Hier fällt das Orcheſter leiſe in ausgehaltenen Accorden ein, zu dieſen wird mit nur ganz kurzen Zwiſchenſpielen bei den Haupteinſchnitten der Rede geſprochen bis: „Erdenreich". Hier ein längeres, düſteres Zwiſchenſpiel. Ein kürzeres, ſanfteres nach: „Gott"; der folgende Satz bis: „ſelbſt gefällt" ohne alle Muſik; der: „Nun ſchweigen" bis „ſoll ich ſein" — Accorde mit ganz kurzen Zwiſchenſpielen bei den Haupteinſchnitten: jetzt aber ein ausgeführteres, ſanft heiteres Zwiſchenſpiel, nach welchem mit den Worten: „Nun ſchließt" ꝛc. ſich in der Muſik alles mehr zu regen und allmälich zu ſteigern beginnt. Dies nimmt zu im freien Inſtrumentalſpiel nach den Worten: „Wiederhall ſie nach" — und bildet ſo die ausgeführte Vorbereitung und Einleitung zu dem großen, möglichſt prachtvollen und glänzenden Chor: „Drum Preis Dir" — der ſo lange und ſo effectvoll ausgeführt wird, als es dem Componiſten gefällt; doch bekommen die ganz letzten Zeilen, mithin der Schluß des Ganzen eine ſanftere, mildere Muſik ohne Veränderung des Tempo oder der Tonart. In dieſer Weiſe von einem ſo geiſt- und empfindungsvollen Meiſter, wie Sie, componirt und von einem ſo würdigen Declamator, wie Ihr Anſchütz, geſprochen, verſpreche ich mir eine große Wirkung und eben eine ſolche, wie ſie ein jeder Kenner oder Nichtkenner ehrt und liebt. Doch — ich wiederhole es: Alles dies iſt nur mein Vorſchlag, und Ihnen kommt die Wahl und Entſcheidung zu. — Uebrigens freut es mich, Ihnen auch hiemit etwas näher zu kommen und mein Andenken bei Ihnen aufzufriſchen. Kommt das Werk zu Stande und erhalte ich es, ſo werde ich für eine möglichſt vollendete Aufführung in unſerm Con-

cert Sorge tragen [1]). Mit ausgezeichneter Hochachtung und Ergebenheit

Rochlitz."

[1]) Wie aus einem Brief von Rochlitz an den Muſikalienhändler Tobias Haslinger (de dato 10. Sept. 1822) hervorgeht, wurde damals Beethoven ausgeforſcht, ob er nicht geneigt wäre, das Gedicht „Der erſte Ton" in Muſik zu ſetzen. „Uebrigens wünſchte ich ſehr", ſchreibt Rochlitz ſeinem Freunde, „daß ſich der herrliche Beethoven auch einmal durch eines meiner muſikaliſchen Gedichte („Auswahl" 5. Band) zu einer Compoſition begeiſtert fühlte und zwar vielleicht durch das eben für ihn, wenn ich nicht irre, am meiſten paſſende: „Der erſte Ton." Ich wünſchte es nicht aus Eitelkeit oder ſonſt in Rückſicht auf mich — als worüber ich längſt hinweg bin, ſondern weil er da Raum und Stoff für ſeine reiche Fantaſie und große Kunſt der Ausmalung fände, Raum und Stoff in Ueberfluß." — Beethoven ging aber auf dieſe Idee nicht ein. Denn am 28. Dec. 1822 ſchrieb Rochlitz darüber an Haslinger: „Beethoven hat, wie ich wirklich erſt auf ſeine Erinnerung bemerke, nicht Unrecht, wenn er ſagt, die muſikaliſche Bearbeitung des „erſten Tons" möchte an Haydn's „Schöpfung" erinnern. Zwar ließe ſich dieſem ausweichen, wenn man eine ganz andere Behandlung erwählte, nämlich, daß man das Gedicht als Declamationsſtück mit Zwiſchenmuſik der Inſtrumente (melodramatiſch) behandelte: aber ſo iſt es ſchon früher einmal, obgleich nicht gut, in Muſik geſetzt worden*), und da wird es unſer Künſtler nicht nochmals ſo machen wollen, obgleich jene Compoſition faſt gar nicht bekannt worden iſt, und auf der ganzen Erde Niemand weniger als Er dieſe Colliſion zu ſcheuen hätte. Sollte er dennoch in dieſe Idee eingehen wollen, ſo dürfte der äußere Zuſchnitt am vortheilhafteſten alſo zu machen ſein: — Folgt nun ebenfalls eine Skizzirung der muſikaliſch-declamatoriſchen Behandlung. — „Da es nur drei Inſtrumental-Zwiſchenſätze gibt — fährt Rochlitz weiter fort — könnten dieſe ſchon ziemlich ausgeführte Stücke werden, und alles Malen des Einzelnen, mithin die entfernteſte Erinnerung an die „Schöpfung" würde vermieden."

*) Von C. M. v. Weber im Jahre 1808, und wurde die Muſik (1810—1813) in Prag, Mannheim, Leipzig, München und Frankfurt a. M. ſehr beifällig aufgenommen.

Auf dieſes ſchmeichelhafte Schreiben dürfte Schubert ausweichend oder geradezu ablehnend geantwortet haben. Thatſache iſt, daß er das Gedicht eben ſo wenig, wie Beethoven, in Muſik ſetzte [1]). Der didaktiſche Charakter desſelben, vielleicht auch die Mahnung an Haydn's Schöpfung mochten die Urſache geweſen ſein, daß er ſich mit dem Inhalt der an ſich ſinnigen Dichtung nicht befreunden konnte; wo dies aber der Fall war, ließ auch der ſonſt ſo willfährige Schubert ſich nicht bewegen, ſeine muſikaliſche Kraft daran zu meſſen [2]).

Das eben vorübergezogene Jahr 1827 darf in Schubert's Leben (gleich dem Jahr 1825) den äußerlich und innerlich glücklichſten Epiſoden beigezählt werden. Getragen von

---

[1]) „Der glorreiche Augenblick", Cantate von Weißenbach, von Beethoven in Muſik geſetzt, wurde 1814 anläßlich der Congreßfeſtlichkeiten mit dem unterlegten Text von Rochlitz: „Preis der Tonkunſt" in Wien aufgeführt. (Schindler, Beethovens Biografie II. B. S. 152, wo auch erwähnt wird, daß Rochlitz dasſelbe Gedicht im Jahre 1822 Beethoven zur Compoſition vorgelegt habe.)

[2]) So trug Schubert, wie mir Frhr. v. Schönſtein mittheilte, die „Nächtliche Heerſchau" von Zedlitz, welche ihm dieſer mit dem Wunſch übergeben hatte, daß er ſie in Muſik ſetze, viele Wochen mit ſich herum, gab ſie aber endlich dem Dichter mit der Erklärung zurück, daß er der Sache nicht gewachſen ſei, und nicht den Muth habe, ſich an die Arbeit zu machen, da er fühle, daß er nicht im Stand ſein werde, eine gute Muſik zu dem Gedichte zu componiren. — Auch Felix Mendelsſohn wurde (von Frau v. Pereira in Wien) zugemuthet, dasſelbe Gedicht zu componiren, was er aber mit der Bemerkung ablehnte, daß ein beſchreibendes Gedicht nicht wohl in Muſik zu ſetzen ſei. (Briefe F. Mendelsſohns I. Theil.) Die „Nächtliche Heerſchau" fand bekanntlich ſpäter an Herrn Emil Titl ihren muſikaliſchen Erlöſer.

dem Hochgefühl künſtleriſchen Schaffens, fortan noch höheren Zielen zuſtrebend, wie ſeine größeren Werke aus dieſer Periode bezeugen, erlebte er — zum letzten Mal — die Freude, ſich dem Genuß der ſchönen Natur und dem Reiz einer heiteren, ihm freundlichſt entgegenkommenden Geſellſchaft auf das unbefangenſte hingeben zu dürfen. Sein anſpruchloſes gemüthliches Naturell fand aber gerade darin jene volle Befriedigung, welcher er in einigen Briefſtellen — nach ſeiner Weiſe mit wenigen Worten — tiefgefühlten Ausdruck verleiht.

Schon binnen Jahresfriſt nach dieſem kurzen, aber wohlthuenden Zwiſchenſpiel war ſeine irdiſche Miſſion erfüllt und deckte den kaum in das Mannesalter Eingetretenen die kühle Erde.

XVI.

(1828.)

Gekräftigt und zu neuer Arbeit gestählt war Schubert aus der Steiermark heimgekehrt. Schon trug er sich mit dem Gedanken an einen abermaligen Ausflug dahin[1]) oder nach Oberösterreich, um liebe Freunde da und dort zu besuchen und durch Bewegung und Luftveränderung seine in Folge häufiger Kopfleiden etwas gestörte Gesundheit wieder herzustellen. War diese Indisposition in den letzten Jahren auch hartnäckiger hervorgetreten, so lag doch nicht das kleinste Anzeichen einer Katastrofe vor, wie diese nach wenigen Monaten plötzlich über ihn hereinbrechen sollte.

---

[1]) So schrieb Jenger am 28. Jänner an Frau Marie v. Pachler: „Irene Kiesewetter ist von ihrer schweren Krankheit genesen und gedenkt mit ihrer Mutter einen Ausflug nach Graz zu unternehmen. Wenn dies geschieht, so werden Schwammerl und ich als Reisemarschalls mitgenommen und somit dürften wir Sie alle in wenig Monaten sehen." — Diese Reise unterblieb in Folge des Todes einer Verwandten der Kiesewetters. Aber schon am 26. April schrieb Jenger wieder nach Graz: „Das Bändchen Lieder von Freund Schubert, welches er Ihnen dedicirt, ist bereits dem Stich übergeben worden; bis Schubert und ich zu Ihnen kommen, was ohne Zweifel Ende August geschehen wird, werden wir Ihnen einige Exemplare mitbringen."

Seine Productionskraft entfaltete sich in dieser letzten Periode, wenn nicht reicher, so gewiß intensiver, qualitativ gesteigert; denn abgesehen von dem Lied, in welchem er schon das Höchste geleistet hatte, aber dennoch in der „Winterreise" abermals auf neue Bahnen hindrängte, entstanden in anderen Musikgattungen, namentlich in der Instrumentalmusik, innerhalb der kurzen, ihm noch vergönnten Frist seine schönsten, reifsten Werke. Durch die Vollendung der C-Sinfonie war es ihm beschieden, Zeugniß davon abzulegen, was er in der großen Instrumentalmusik zu leisten im Stande sei, und ebenso überragen mehrere Clavierwerke und Compositionen für Kammermusik alles vordem von ihm darin Geschaffene. Die Thatsache einer nach allen Seiten hin noch fortschreitenden Entwicklung wird demnach kaum in Abrede zu stellen sein.

Gleich aus dem Anfang dieses Jahres (18. Jänner) liegt ein Schreiben Schubert's an Anselm Hüttenbrenner in Graz vor, welches von der Anhänglichkeit Franzens an seine Familie schöne Kunde gibt, und — ein seltener Fall — der Aufführung einer seiner Compositionen, wenigstens mit einigen Worten, Erwähnung thut.

Der Brief lautet [1]):

„Theuerster Freund! Du wirst Dich wundern, daß ich einmal schreibe. Ich auch, aber wenn ich schon schreibe, so habe ich ein Interesse dabei. Höre also. Bei euch in Grätz ist eine Zeichnungslehrerstelle an der Normal-Hauptschule erledigt, und der Concurs ausgeschrieben. Mein Bruder Karl,

[1]) Eine Abschrift des Briefes besitzt Herr Josef Hüttenbrenner in Wien.

den Du vielleicht auch kennſt, wünſcht dieſe Stelle zu erhalten. Er iſt ſehr geſchickt, ſowohl als Landſchaftsmaler, als auch als Zeichner. Wenn Du nun etwas in dieſer Sache thun könnteſt, ſo würdeſt Du mich unendlich verbinden. Mein Bruder iſt verheirathet und hat Familie, und es wäre ihm ſehr willkommen, eine ſichere Anſtellung zu erlangen. Ich hoffe, daß es Dir ſehr gut geht, ſowie Deiner lieben Familie und Deinen Brüdern. Grüße mir alles auf's Herzlichſte. Neulich iſt von mir ein Trio [1]) für Pianoforte, Violine und Violoncello bei Schuppanzigh aufgeführt worden und hat ſehr gefallen. Es wurde von Bocklet, Schuppanzigh und Linke vortrefflich exequirt. Haſt Du nichts Neues gemacht [2])? Apropos. Warum erſcheinen die zwei Lieder nicht [3])? Was iſt das, ſapperment hinein! Ich wiederhole meine obige Bitte [4]), und denke nur, was Du meinem Bruder thuſt, thuſt Du mir. In Erwartung einer angenehmen Nachricht verbleibe ich Dein treuer Freund bis in den Tod. Franz Schubert."

---

[1]) Das Trio in Es.

[2]) Einige Compoſitionen Anſelm Hüttenbrenner's hatten auch Schubert's Beifall, namentlich „Der Abend", ein Vocalquartett. Ueber eine Clavierſonate ſchrieb Rochlitz am 9. Jänner 1825 an T. Haslinger in Wien: „Jene Sonate des ſteiriſchen Muſikvereins war allerdings von Anſelm Hüttenbrenner. Es freut mich von Ihnen, über dieſen trefflichen Künſtler Gutes zu hören" u. ſ. w.

[3]) „Im Wald" und „Auf der Bruck", die bei Kienreich in Graz erſcheinen ſollten. Zehn Tage ſpäter ſchrieb Jenger an Frau Pachler: „Anſelm Hüttenbrenner iſt ein liederliches Tuch, daß er bei Kienreich die beiden Lieder von Schubert nicht betreibt, damit ſie endlich einmal im Stich erſcheinen."

[4]) Auch an Dr. Pachler wendete ſich Schubert in derſelben Angelegenheit.

Schubert'ſche Compoſitionen, namentlich Geſangſtücke, waren ſeit dem Erſcheinen des „Erlkönig" in verſchiedenen Concerten mit Beifall zur Aufführung gekommen, wobei der Componiſt gelegentlich am Clavier mitwirkte [1]). Zu ſeinem eigenen Vortheil hatte der beſcheidene, in dieſer Beziehung wohl auch etwas ſchwerfällige Schubert noch keine Produktion gegeben, obſchon der Vorrath neuer und bedeutender Werke hingereicht hätte, mehrere Concertabende damit auszufüllen. Auf vielſeitiges Zureden und da die Verleger wegen des in kurzen Zeiträumen maſſenhaften Erſcheinens ſeiner Lieder mit ihren Anboten zurückhielten, ließ er ſich endlich herbei, in dem Saal des Muſikvereins ein Privat-Concert zu veranſtalten. Dasſelbe fand ſtatt am 26. März 1828, und es wurden darin nur Schubert'ſche Compoſitionen zur Aufführung gebracht [2]). Der Saal war überfüllt und der Erfolg ein ſo

[1]) So z. B. in dem Concert des Frl. Salomon (1827), in dem Concert J. Lewy's (des Jüngeren) 20. April 1828, in welchem er das Lied: „Am Strom" begleitete (ſ. „Sammler" Nr. 47, 1828).

[2]) Das Progamm, im „Sammler" angekündigt, war folgendes: 1. Erſter Satz eines neuen Streichquartetts, vorgetragen von den Herren Böhm, Holz, Weiß und Linke. 2. a) „Der Kreuzzug", von Leitner; b) „Die Sterne", von demſelben; c) „Der Wanderer an den Mond", von Seidl; d) Fragment aus dem Aeſchylus; ſämmtliche Geſänge mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Vogl, k. k. penſionirten Hofopernſänger. 3. „Ständchen", von Grillparzer, Sopran Solo und Chor, vorgetragen von Dlle. Joſefine Fröhlich und den Schülerinnen des Conſervatoriums. 4. Neues Trio für das Pianoforte, Violine und Violoncello, vorgetragen von den HH. Carl Maria von Bocklet, Böhm und Linke. 5. „Auf dem Strome", von Rellſtab, Geſang mit Begleitung des Horns und Pianoforte, vorgetragen von den Herren Tietze und Lewy dem Jüngern. 6. „Die

glänzender, daß die Wiederholung dieſes gelungenen Verſuches zu gelegener Zeit beabſichtigt wurde. Es ſollte aber dieſes Concert ſein erſtes und zugleich ſein letztes ſein; die ſpäteren beiden Schubert-Concerte hatten nur mehr den Zweck, durch ihren Ertrag die Koſten für ſein Grabdenkmal zu decken.

Es iſt bereits erwähnt worden, daß Schubert in ſeinen letzten drei Lebensjahren Verſuche machte, mit ausländiſchen Verlegern wegen des Verlages ſeiner Werke Unterhandlungen anzuknüpfen, wozu ihn der Gedanke beſtimmte, daß dadurch ſeinen Compoſitionen eine größere Verbreitung geſichert und die auswärtigen Verleger ſich vielleicht auch zu angemeſſenen Honoraren herbeilaſſen würden, auf welche bei den einheimiſchen Muſikalienhändlern nicht mehr zu rechnen war. Eine Reihe von Briefen, die ihm im Laufe des Jahres 1828 aus verſchiedenen Gegenden Deutſchlands zukamen, und die Anknüpfung oder Erweiterung von Geſchäftsverbindungen bezüglich des Verlages ſeiner muſikaliſchen Arbeiten zum Zweck hatten, bezeugt, daß ſeine Hoffnungen nur in geringem Maß ſich erfüllten, und das Reſultat ſeiner Beſtrebungen ſich eigentlich nur auf den Verlag des Es-Trio (durch Probſt in Leipzig) beſchränkte. Erfreulicher war die Anerkennung, die um dieſe Zeit ſeinem künſtleriſchen Verdienſt von hochgeachteten Freunden und Kennern der Tonkunſt zu Theil wurde und ihm eine nicht zu unterſchätzende moraliſche Genugthuung gewähren mußte. Was ſeine Unterhandlungen mit Muſikver-

---

Allmacht", von Ladislaus Pyrker, Geſang mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Vogl. 7. „Schlachtgeſang", von Klopſtock, Doppelchor für Männerſtimmen. Der Eintrittspreis betrug 3 fl. W. W.

legern in Deutſchland betrifft, ſo liegt hier abermals ein vom 9. Februar datirtes Schreiben Probſt's aus Leipzig folgenden Inhaltes vor: [1])

„Es hat mir ernſtlich leid gethan, daß Verſchiedenheit unſerer Anſichten vor meiner Reiſe nach Wien Ihre ſchätzbare Annäherung zur Herausgabe Ihrer Compoſitionen in meinem Verlage ohne Erfolg ließ. Als ich indeß das Vergnügen Ihrer perſönlichen Bekanntſchaft voriges Jahr genoß, erwähnte ich zugleich, daß es mir ſehr angenehm ſein würde, neuere Geiſteswerke von Ihnen zu erhalten, was Sie mir auch zu erfüllen verſprachen. Seitdem habe ich Ihre neuen Lieder, z. B. „Zügenglöcklein", „Auf dem Waſſer", und mehrere andere kennen gelernt, und daraus immer mehr geſehen, wie vortheilhaft und immer klarer, ſeelenvoller Sie Ihre Fantaſien wiedergeben. Ich habe mich ferner ergötzt an mehreren 4/m Werken, z. B. die vier Polonaiſen op. 75, die Variat. über das Müllerlied op. 82, und bin dadurch immer mehr überzeugt, daß es gelingen werde, Ihren Namen tüchtig im übrigen Deutſchland und dem Norden auszubreiten, wozu ich bei ſolchen Talenten gerne die Hand biete.

„Haben Sie daher die Güte, mir, wenn Sie etwas Gelungenes vollendet, Lieder, Geſänge, Romanzen, die ohne ihrer Eigenthümlichkeit etwas zu vergeben, doch nicht zu ſchwer aufzufaſſen ſind, ſolche einzuſenden, auch einige Piecen à 4 m. in demſelben Genre für mich zu beſtimmen. Sie dürfen die Manuſcripte nur Herrn Lähne bei Artaria und Comp. geben, der ſie prompt an mich fördert. Ueber das

[1]) Der Brief iſt adreſſirt an Herrn Franz Schubert, Tonkünſtler und Compoſiteur.

Honorar ſind wir ſchnell einig, ſobald Sie mich nach einem billigen Maßſtab behandeln, und werden Sie mich ſtets in dieſer Hinſicht honnett finden, ſobald nur die Werke ſo ſind, daß ich ſelbſt Freude darüber haben kann. Die Preiſe der Wiener Verleger könnten hierbei am leichteſten zur Richtſchnur dienen. Herr Lähne würde dann ſeiner Zeit die Auszahlung an Sie pünktlich beſorgen.

„Uebrigens muß ich bitten, die Werke, welche Sie für mich beſtimmen, nur ſelbſt ernſtlich zu prüfen, ſolche aber nicht erſt dortigen Verlegern mitzutheilen, und ſolche Geſchäfts-Angelegenheiten zwiſchen uns auch unter uns nur zu laſſen. Daß Sie es nicht bereuen ſollen, wenn Sie mir Ihr freundſchaftliches Vertrauen ſchenken, und durch ſorgfältige Wahl gelungener Compoſitionen mir Gelegenheit geben, für Ihren Ruf thätig zu wirken, dafür gebe ich Ihnen mein heiliges Wort. Und ſo empfehle ich mich mit der aufrichtigſten Hochachtung als Ihr ergebener

H. A. Probſt.“

Von demſelben Tag datirt kam ihm das folgende Schreiben von „Schott's Söhne“ aus Mainz zu:

„Euer Wohlgeboren

ſind uns bereits durch Ihre vortrefflich gearbeitete Compoſitionen ſeit mehreren Jahren bekannt, und wir hegten auch ſchon früher den Wunſch, von Ihren Arbeiten für unſern Verlag zu acquiriren, wenn wir nicht mit den Werken (op. 121—128 und 131) des ſeligen Beethoven, worunter manche ſehr ſtarke opus, zu lange Beſchäftigung für unſere Arbeiten gehabt hätten.

„Wir ſind nun ſo frei, Sie um einige Werke für unſern Verlag zu erſuchen. Clavierwerke oder Geſänge für eine oder mehrere Stimmen mit oder ohne Pianobegleitung werden uns ſtets willkommen ſein. Das Honorar belieben Sie zu beſtimmen, was wir Ihnen in Wien bei Hrn. Franck u. Comp. werden auszahlen laſſen.

„Bemerken müſſen wir Ihnen, daß wir auch ein Etabliſſement in Paris beſitzen, wo wir auch jedesmal Ihre Compoſitionen bekannt machen.

„Wenn Sie mehreres vorräthig haben und wollten uns davon ein Verzeichniß ſenden, ſo wird uns dieſes auch ſehr angenehm ſein. Mit Hochachtung zeichnen

B. Schott's Söhne."

Auf dieſes folgte am 29. Februar über Schubert's Antwort darauf das nachſtehende Schreiben:

„Euer Wohlgeboren!

haben zu unſerer größten Freude unſere am 8. Februar [1]) an Sie gerichteten Zeilen ſogleich beantwortet. Wir erſehen daraus, was Sie an Manuſcripten gegenwärtig noch in Vorrath haben, und würden uns auch ſogleich für ſämmtliche Werke von Ihnen verſtändigen, wenn wir nicht früher eingegangene Verbindlichkeiten ebenfalls erfüllen müßten. Ihre Werke ſind für einen Verleger alle ſo anziehend, daß die Wahl ſchwer iſt.

„Senden Sie uns gefälligſt folgende von Ihnen verzeichnete Werke:

1. Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell,

[1]) Soll wohl heißen 9. Februar.

2. vier Impromtu's für Pianoforte,
3. Fantaſie für Pianoforte à 4 mains,
4. Fantaſie für Piano und Violin,
5. Vierſtimmige Chöre für Männerſtimmen,
6. fünfſtimmiger Geſang für Männerſtimmen,
7. Schlachtgeſang für Doppelchor,
8. Hochzeitsbraten, komiſches Terzett.

„Wir werden dieſe Werke nach und nach und ſobald als möglich herausgeben und dann wieder nach neueren Werken bei Ihnen anfragen.

„Sie werden uns das möglichſt billige Honorar beſtimmen, und erlauben, daß wir das Honorar jedes Werkes ſogleich nach der Herausgabe Ihnen in Wien anweiſen dürfen. Beſtimmen Sie auch gefälligſt, wie viel Exemplare Sie zum Vertheilen an Ihre Freunde zu haben wünſchen.

„Wollen ſie das Paquet zum Beiſchluß an Herrn Andreas Landſchütz, Clavier-Inſtrumentenmacher (Mariahilf Nr. 16 bei der rothen Breze) abgeben; da derſelbe in kurzer Zeit zwei Flügel an uns abſendet, ſo wird das Porto erſpart. Doch handeln Sie darin nach eigenem Gefallen wegen der Sendung.

„Auch dürfen Sie jedes Paquet an Herrn Ferdinand Cammeretto, Inſtrumentenmacher (Laimgrube Nr. 68 beim weißen Ochſen) zum Beiſchluß abgeben, welcher auch gewöhnlich jeden Monat eine Sendung von Piano's an uns macht und ein ſehr accurader Mann iſt.

„Indem wir Ihrer Sendung entgegenſehen, zeichnen wir mit ausgezeichneter Hochachtung [1])

B. Schott's Söhne."

[1]) Der Brief iſt adreſſirt: „An Herrn Fr. Schubert, Tuchlauben, blauer Igel."

In Wien ersuchte damals eine Gesellschaft von Freunden der Schubert'schen Muse den Redacteur der Modenzeitung Schikh um die Aufnahme einer Huldigungs-Adresse an den Tondichter in das besagte Blatt, welche aber dieser, als zur Oeffentlichkeit nicht geeignet, ablehnte, und den Original-Aufsatz mit folgendem, vom 3. April datirtem und „an den berühmten Tonsetzer" Franz Schubert gerichtetem Geleitschreiben übersendete.

„Wertheſter Freund!

„Von einer Gesellschaft großer Verehrer Ihrer schönen ruhmwürdigen Compositionen ist mir die Beilage zur Einrückung in die Wiener Zeitschrift zugesendet worden.

„So gerne ich auch mich, sowohl in der Bewunderung Ihrer herrlichen Talente, als in dem Wunsch, der in diesem Anruf ausgesprochen ist, mit der Gesellschaft aus vollem Herzen vereinige, so scheint der Aufsatz doch nicht für die Oeffentlichkeit geeignet, und ich zweifle nicht daran, daß Sie davon ebenso sehr, als ich selbst überzeugt sein werden[2]).

---

[1]) Schikh, der Herausgeber der Wochenschrift „Für Kunst, Literatur und Mode", in welcher besonders die von Stubenrauch gelieferten Modebilder Gefallen fanden, war kein Genosse von der Feder, sondern ein Kaufmann, der Modeartikel feilbot, deren Ertrag ihm die Artikel bestreiten half, die in seiner Zeitschrift eben nicht der Wiener Mode entsprachen. Er war damals (1828) ein wohlgenährter und rüstiger Sechziger mit einer Karfunkelnase im glühenden Antlitz. (Chezy: Erinnerungen II. Bd. S. 34.)

[2]) Darin hatte Schikh vollkommen Recht.

„Um nun ſo viel, wie möglich iſt, den Zweck der mir unbekannten Geſellſchaft zu befördern, mache ich mir das Vergnügen, Ihnen den betreffenden Aufſatz zuzuſenden, in der Hoffnung, es bei der Geſellſchaft von Muſikfreunden verantworten zu können, daß ich, bei der Unmöglichkeit, die erſte Beſtimmung des Aufſatzes zu erfüllen, hiemit die gegenwärtige Verfügung treffe, und bitte Sie, die Verſicherung meiner herzlichſten Freundſchaft und Achtung zu genehmigen, mit welcher ich bin Ihr

bereiteſter Freund Schikh."

Den Sommer dieſes Jahres gedachte Franz, wie bereits erwähnt, wieder in ſeinem geliebten Oberöſterreich zuzubringen, dann aber auch den zweiten Beſuch in Graz abzuſtatten. Dieſe ſeine Abſicht war Herrn Traweger in Gmunden, bei welchem Franz im Jahre 1825 frohe Tage zugebracht hatte, zu Ohren gekommen, und erfreut über den bevorſtehenden Beſuch, richtete er unter dem 19. Mai an Schubert folgendes charakteriſtiſches Einladungsſchreiben:

„Lieber Freund Schubert!

„Zierer[1]) ſagte mir, Sie wünſchten wieder in Gmunden zu ſein, und er ſollte mich fragen, was ich für Zimmer und Koſtgeld verlange, und dieſes ſollte ich Ihnen ſchreiben. Sie ſetzen mich wahrlich in Verlegenheit; kennte ich Sie nicht, Ihre offene ungeheuchelte Denkungsweiſe, und müßte

[1]) Zierer war mit Schubert perſönlich bekannt und hatte kurz vor ſeiner Abreiſe nach Italien von dieſem den Wunſch äußern gehört, wieder nach Gmunden zu gehen. — In Neapel erhielt er die Nachricht von Schubert's erfolgtem Tod.

ich nicht fürchten, daß Sie mir am Ende nicht kämen, ich würde nichts verlangen. Damit Ihnen aber der Gedanke, als ob Sie Jemand zur Laſt fielen, aus dem Kopf kommt, und Sie ungehindert bleiben können, ſo lange Sie wollen, ſo hören Sie: für Ihr Zimmer, das Sie kennen, dann für Frühſtück, Mittag und Abendeſſen zahlen Sie mir für den Tag 50 kr. Schein, was Sie trinken wollen, zahlen Sie beſonders. Ich muß ſchließen, ſonſt verſäume ich die Poſt. Schreiben Sie mir ſogleich, ob Sie mit meinem Antrag zufrieden.

Ihr aufrichtiger Freund
Ferdinand Traweger."

Der Beſuch in Gmunden iſt nicht erfolgt, wie denn Schubert ſeit dem Jahre 1825 überhaupt nicht mehr nach Oberöſterreich gekommen iſt.

In hohem Grad erfreulich mußte ihm der nachſtehende Brief ſein, welchen Moſewius[1]) in Breslau unter dem 8. Juni an ihn ſchrieb, und durch einen Muſikgenoſſen ihm übergeben ließ. Der Inhalt desſelben zeigt, welch wachſender Theilnahme ſich Schuberts Muſe um dieſe Zeit auch im Ausland ſchon erfreute. Das Schreiben lautet:

---

[1]) Moſewius (Johann Theodor), geb. 1788 in Königsberg, geſt. 1861 in Breslau. In früherer Zeit ein ausgezeichneter Sänger und Schauſpieler, verließ er 1825 die Bühne und gründete in Breslau eine Singakademie. Im Jahre 1827 erhielt er daſelbſt die zweite Muſiklehrerſtelle an der Univerſität und die Direction des königl. akademiſchen Inſtituts für Kirchenmuſik, 1829 die Muſikdirectorsſtelle an der Univerſität. Er galt für einen in Wiſſenſchaft und Kunſt hochgebildeten Mann. Von ſeinen Compoſitionen ſind einige Cantaten und Gelegenheitsgeſänge bekannt geworden.

„Sehr werther Herr und Freund!

„Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen dieſe Zeilen durch meinen Landsmann, Herrn Muſiklehrer Kühn, überreichen zu laſſen, und denſelben, der ſich einige Zeit in Wien aufzuhalten und ſein Compoſitionstalent dort auszubilden gedenkt, aufs angelegentlichſte zu empfehlen. Herzlich freut es mich, daß ich durch Haslinger von Ihrem Wohlbefinden unterrichtet bin, und daß es Ihnen überhaupt nach Verdienſt, d. h. gut geht. Von Ihrem fortgeſetzten Fleiß zeugen Ihre vielen Compoſitionen, deren Werth auch in unſerem früher einſeitigen Norden immer mehr ehrende Anerkennung findet. Es wird Ihnen wenig daran liegen, daß auch ich zu Ihren großen Verehren gehöre, und daß namentlich Ihre „Müllerlieder" mir das Verſtändniß Ihrer Eigenthümlichkeit eröffnet haben. Ich bin auf alle Erzeugniſſe Ihrer Muſe dauernd begierig und habe mich an Ihrer „Winterreiſe" wahrhaft erbaut. Sie werden ſchon wiſſen, daß ich meinen früheren Stand quittirt habe; ich bin als Muſikdirector und akademiſcher Muſiklehrer bei der hieſigen Univerſität angeſtellt, und da das hohe Miniſterium mir zugleich die Leitung des königlichen Inſtitutes für Kirchenmuſik anvertraut hat, ſo befinde ich mich in meinem Wirkungskreiſe ſehr wohl. Vielleicht wird es mir vergönnt, Sie baldigſt wiederzuſehen, und Ihnen mündlich die Verſicherung wiederholen zu können, daß ich hochachtungsvoll und in wahrer Ergebenheit bin und bleibe Ihr

Sie ſchätzender Freund

Moſewius."

Zwei Schreiben geſchäftlicher Art ſind die folgenden Brüggemann's aus Halberſtadt. Das Anſinnen an Schubert, kleine und leicht faßliche Compoſitionen zu liefern, findet ſich in dem einen wiederholt betont; es ſcheint aber nicht, daß Schubert von dem Anerbieten überhaupt Gebrauch gemacht habe.

Das erſte Schreiben lautet:

„Hochgeehrter Herr!

„Es erſcheint bei mir ſeit einigen Monaten eine Sammlung von Clavier-Compoſitionen, welche in monatlichen Heften herausgegeben wird, und zur Hälfte Original, zur Hälfte arrangirte Sachen enthält. Ich bin ſo frei, bei Euer Wohlgeboren ergebenſt anzufragen, ob ſie geneigt ſind, obiges Unternehmen durch Beiträge für das Pianoforte ohne Begleitung zu unterſtützen. Die aufzunehmenden Original-Compoſitionen müſſen nicht zu ſchwer, können aber auch ganz leicht ſein; ihre Form bleibt ganz den geehrten Mitarbeitern überlaſſen, ihre Ausdehnung dürfte nicht zwei Bogen überſchreiten, da ein Heft nur aus 3 Bogen beſteht. Kleinere Sachen, als kleine Rondos, Tänze u. dgl. ſind ebenfalls ganz zur Aufnahme geeignet. Die Redaction hat der M. D. Mühling[1]) in Magdeburg übernommen, deſſen Namen Ihnen dafür bürgt, daß nichts aufgenommen wird, welches Ihren werthvollen Beiträgen unwürdig zur Seite ſtände.

---

[1]) Mühling (Auguſt), geb. 1781 in Ragnhne, wurde 1823 Orcheſter- und Concertdirector in Magdeburg und Organiſt an der Ulrichskirche daſelbſt. Er war faſt in allen Muſikgattungen, die Oper ausgenommen, thätig.

„Wenn Euer Wohlgeboren geneigt ſind, den obigen Wunſch zu erfüllen, ſo bitte ich ergebenſt um baldige geneigte Nachricht und Beſtimmung des Honorars, deſſen Zahlung ſtets prompt erfolgen ſoll. Hätten Sie vielleicht ſchon etwas vorräthig, das ſich zu obigem Zwecke eignete, ſo bitte ich es, Ihrer geehrten Antwort beizufügen.

„Noch muß ich bemerken, daß die Tendenz des Unternehmens es wünſchenswerth macht, daß die Beiträge leicht faßliche gefällige Muſik enthalten.

Halberſtadt, 21. Juni 1828.

Hochachtungsvoll

Euer Wohlgeboren ergebener Diener
Brüggemann."

Auf dieſe Einladung hat übrigens Schubert zuſtimmend geantwortet; denn unter dem 10. Auguſt 1828 erhielt er von Brüggemann die folgenden Zeilen[1]):

„Verehrter Herr!

„Es iſt mir ſehr angenehm, daß Euer Wohlgeboren geneigt ſind, Compoſitionen für Mühling's Muſeum zu liefern, und ich erwarte Ihre gefälligen Zuſendungen. Um jedem Mißverſtand zu beſeitigen, bemerke ich noch: daß die längſten Beiträge nicht über 2 Bogen enthalten müßten, und daß ich darin nur Sachen ohne Begleitung für 2 Hände aufnehmen kann. Das Honorar wollen Sie gütigſt bei jeder Sendung beſtimmen, es ſoll Ihnen prompt durch Herrn Buch-

[1]) Das Originalſchreiben beſitzt Dr. Schneider in Wien. Der Brief iſt an Franz Schubert, Tuchlauben, blauer Igel, zweiter Stock, adreſſirt.

händler Jasper dort ausbezahlt werden. Manuſcripte ſenden Sie gefälligſt zur Fahrpoſt. Da ich künftig auch größere Compoſitionen verlege, ſo wird es mir ſehr angenehm ſein, wenn Sie mir auch davon Anerbietungen machen wollten.

Mit der größten Hochachtung
Euer Wohlgeboren ergebenſter Diener
Brüggemann."

Die für den Sommer projectirte Reiſe nach Graz wurde vorläufig bis zum Beginn des Herbſtes vertagt. Jenger erhielt keinen Urlaub und Schubert hatte kein Geld. Erſterer meldete dies der Frau Marie Pachler in nachſtehenden Zeilen, datirt vom 4. Juli 1828.

„Die Abweſenheit zweier Beamten aus meiner Kanzlei zum Gebrauch des Badner-Bades, dann die nicht ganz brillanten Finanz-Umſtände des Freundes Schubert, welcher ſich Ihnen und dem Freunde Dr. Carl recht vielmals empfehlen läßt, ſind die Hinderniſſe, warum wir Beide nicht dermal von ihrer gütigen Einladung, nach Graz zu kommen, Gebrauch machen können. Schubert hat ohnehin projectirt gehabt, einen Theil des Sommers in Gmunden und der Umgebung, wohin er ſchon mehrere Einladungen erhielt, zuzubringen, woran ihn bis jetzt die obbeſagten Finanz-Verlegenheiten abgehalten haben.

„Er iſt dermalen noch hier, arbeitet fleißig an einer neuen Meſſe [1]), und erwartet nur noch — wo es immer herkommen mag — das nöthige Geld, um ſodann nach Oberöſterreich zu fliegen.

[1]) Dürfte die große Meſſe in Es geweſen ſein.

„Bei dieſen Umſtänden dürfte alſo unſer Ausflug wie im vorigen Jahre zu Anfang des Monates September an die Tour kommen. Was unſer Domicil anbetrifft, ob wir nämlich bei Ihnen im Hallerſchlöſſel oder in Ihrem Hauſe in der Stadt wohnen ſollen, ſo würden wir Wiener jedenfalls das Erſtere vorziehen. Gott gebe nur, daß wir an dem einen oder anderen Orte uns niederlaſſen dürfen. Das übrige gibt ſich dann von ſelbſt. Sollte ich aber dieſes Jahr wirklich nicht abkommen können, ſo werde ich wenigſtens den Freund Schubert Ihnen zuſenden, der ſich, wie er mir heute ſagte, ſchon wieder freut, in Ihrer Nähe einige Wochen verleben zu können.“

Auch auf dieſen Ausflug hat Schubert verzichten müſſen und während er in der geſunden Luft der Steiermark und im Kreiſe der ihm ſo ergebenen Familie Pachler wahrſcheinlich eine Linderung der phyſiſchen und moraliſchen Leiden gefunden hätte, ließ ihn eine verhängnißvolle Wahl ſeine Wohnung in einem neugebauten Hauſe nehmen, deſſen naßkalte Atmoſphäre den Keim zu ſeiner Todeskrankheit gelegt haben mag.

Von ſeinen fertigen Compoſitionen beſchäftigte ihn beſonders das Es-Trio, deſſen Herausgabe er mit einem an ihm ungewohnten Eifer betreibt, ein Beweis, daß ihm das Werk am Herzen lag.

Er ſcheint dasſelbe B. Schott's Söhnen in Mainz und Probſt in Leipzig faſt zu derſelben Zeit zum Verlag angeboten zu haben, denn er erhielt von Erſterem unter dem 28. April 1828 folgendes Schreiben: [1])

[1]) Der Brief iſt adreſſirt an Se. Wohlg. Herrn Franz Schubert unter den Tuchlauben beim blauen Igel 2. Stock. Das Original

„Euer Wohlgeboren verehrte Zuschrift vom 10. April macht uns mit dem Honorar Ihrer Manuscripte bekannt. Wir ersehen daraus, daß Sie dieselben sehr bald im Stich zu haben wünschten, und in diesem Falle erbitten wir uns vor der Hand nur die Impromptus und den fünfstimmigen Männergesang; für das Honorar werden wir Ihnen mit 60 fl. Münz erkennen. Das Trio ist wahrscheinlich groß, und da wir mehrere Trio seit Kurzem verlegt haben, so müssen wir ohne Nachtheil für unsern Verlag diese Gattung von Composition etwas später hinaus wieder verlegen und dieses könnte Ihnen doch nicht von Ihrem Interesse sein. Sobald wir die von Ihnen beschriebenen Werke im Druck beendigt haben werden, so werden wir auch so frei sein, wieder etwas anderes von Ihnen zu begehren. Wir grüßen Sie mit Achtung

B. Schott's Söhne."

Mittlerweile hatte sich Schubert ebenfalls am 10. April an H. A. Probst in Leipzig in derselben Angelegenheit gewendet, von welchem er am 15. April 1828 folgende Antwort erhielt: [1])

„Ein heftiger Fieberanfall nöthigt mich, Ihr geehrtes vom 10. d. M. durch Freundeshand beantworten zu lassen.

---

desselben besitzt Herr Dr. Schneider in Wien. — Die Trio sind nicht näher bezeichnet. Gewiß ist, daß er jenes in Es Probst in Leipzig anbot, der es auch verlegte, vielleicht aber auch zu gleicher Zeit Schott in Mainz, oder auch letzterem das B-Trio.

[1]) Das Original, an den Tonkünstler und Compositeur Fr. Sch. (Tuchlauben ꝛc.) adressirt, ist im Besitz des Herrn Dr. Schneider in Wien.

Ich acceptire auf Ihr Wort das mir gütigſt angebotene Trio für das Honorar von 20 fl. 60 kr., welche Sie beiliegend in 20 fl. 25 kr. Zins-Coupons Nr. 85548,

25 kr. „ „ „ 122.305

10 kr. Staats-Zettelbank

erhalten; jedoch hoffe ich noch, daß Sie demnächſt meine Bitte erfüllen werden, mir eheſtens einige auserwählte Kleinigkeiten für Geſang oder à 4 m. zu ſenden, da ein Trio meiſt nur ein Ehren-Artikel und ſelten etwas dabei zu verdienen iſt. Das Manuſcript belieben Sie an Herrn Robert Lähne in der Handlung des Herrn Artaria & Comp. dort verſiegelt zu übergeben, und Sie können in Zukunft dieſen Weg der Beförderung an mich allemal wählen, damit Ihnen kein unnöthiges Porto verurſacht werde.

„Auf keinen Fall iſt wohl unter dem Eingangs erwähnten Trio die Fantaſie verſtanden, welche am 5. Februar im Kärnthnerthortheater im Concert des Herrn Slawick vorgetragen worden; denn dieſe hat man in der „Leipziger muſikaliſchen Zeitung“ Nr. 14, Seite 223 nicht günſtig beurtheilt [1]). An dem großen Beifall, welchen Ihr Concert [2]) erhalten hat, nahm ich das herzlichſte Intereſſe und wünſche Ihnen ferner jede verdiente Anerkennung in vollem Maße.

„Ich erwarte nun Ihr Trio und empfehle mich Ihnen indeß mit Hochachtung freundſchaftlich

H. A. Probſt.“

---

[1]) Es heißt daſelbſt, Schubert habe ſich bei dieſer Compoſition vollſtändig „vergaloppirt.“ Die Fantaſie iſt jene op. 159.

[2]) Es war dies das bereits erwähnte, von Schubert am 26. März veranſtaltete Concert.

Endlich wurde das Trio-Manuſcript nach Leipzig geſendet.

Unter dem 18. Juli ſchreibt Probſt abermals an Schubert:

„Erſt heute habe ich Ihr werthes vom 10. Mai nebſt dem Trio erhalten und es darf Sie, werther Freund, nicht befremden, wenn demnach dieſes Werk etwas ſpäter herausgegeben wird, als Sie vielleicht erwarteten. Es iſt indeß ſogleich in Arbeit genommen worden, und kann binnen ſechs Wochen circa fertig ſein. Bis dahin erſuche ich Sie noch, mir

1. den Titel nebſt etwaiger Dedication, und ferner

2. die opus-Nummer gefälligſt anzugeben, weil ich in dieſer Hinſicht gerne mit möglichſter Genauigkeit Ihren Wünſchen gemäß verfahren möchte. Alle Ihre übrigen Vorſchriften wegen dieſes Werkes ſollen aufs beſte befolgt werden.

„Sobald es vollendet iſt, ſende ich Ihnen durch Beiſchluß die bedungenen ſechs Exemplare. Meine Meinung über dasſelbe werde ich Ihnen ſpäter mitzutheilen die Ehre haben. Unterdeß beharre mit achtungsvoller Ergebenheit

H. A. Probſt."

Dieſe Anfrage beantwortete Schubert am 1. Auguſt durch das folgende, ebenſo kurze als reſolute Schreiben: [1])

„Euer Wohlgeboren!

„Das Opus des Trio iſt 100. Ich erſuche, daß die Auflage fehlerlos iſt und ſehe derſelben mit Sehnſucht entgegen. Dedicirt wird dieſes Werk Niemanden, außer jenen, die Gefallen daran finden. Dieß die einträglichſte Dedication.

Mit aller Achtung

Franz Schubert."

[1]) Eine Abſchrift davon beſitzt v. Spaun.

Mittlerweile tauchte die große Grazer Reiſe wieder auf, da es den Anſchein hatte, als ſollten die finanziellen Schwierigkeiten behoben werden.

Am 6. September ſchreibt Jenger an die freundliche Wirthin in Graz:

„Freund Schubert und ich ſind am 1. d. M. in neue Quartiere überſiedelt[1]) und dieß iſt die Urſache, warum die Antwort auf Ihr letztes gütiges Schreiben vom 28. v. M. nicht in den bezeichneten 8 Tagen in Grätz eingetroffen iſt. Ich fand Schubert nicht im alten und auch niemal in ſeinem neuen Quartier auf der Wieden. Geſtern Abends habe ich ihn endlich im Burgtheater geſprochen, und nun kann ich Ihnen, liebe gnädige Frau ſagen, daß Freund Schwammerl in kurzer Zeit eine Verbeſſerung ſeiner Finanzen erwartet und mit Zuverſicht darauf rechnet, und ſobald dieß geſchehen, er auch unverzüglich Ihrer gütigen Einladung folgen, und mit einer neuen Operette bei Ihnen in Grätz anlangen wird. Jedenfalls erhalten Sie acht Tage vor ſeinem Eintreffen in Grätz entweder von ihm oder mir beſtimmte Nachrichten. Er wünſchte freilich, daß ich die Reiſe mit ihm machen könnte, doch kann ich nicht abkommen. Bleibt Schubert bis Ende Oktober bei Ihnen, ſo wäre es dennoch möglich, daß ich wenigſtens auf acht Tage nach Grätz komme, um alle meine Lieben wieder zu ſehen und Freund Schwammerl abzuholen.

„Ich ſehe nun alle Tage in meinem vorjährigen Tagebuch nach und freue mich in der Erinnerung an jene herrlichen

[1]) Schubert zog am 1. Sept. zu ſeinem Bruder Ferdinand auf die Wieden Nr. 694.

Tage. Am 10., 11. und 12. werde ich an die herrliche Parthie nach Wildbach denken."

Die Hoffnung, aus der Klemme herauszukommen, ging aber nicht in Erfüllung. Der Winterreiſe zweiter Theil war fertig geworden, ohne daß dieſes bedeutende Werk Schuberts finanzieller Ebbe abgeholfen hätte. Der Ausflug nach Graz wurde daher definitiv aufgegeben.

Am 25. September erhielt Jenger von Schubert folgenden Abſagebrief:

„Den zweiten Theil der Winterreiſe habe ich bereits Haslinger übergeben. Mit der Reiſe nach Grätz iſt's für heuer nichts, da Geld und Witterung gänzlich ungünſtig ſind. Die Einladung zu Dr. Menz [1]) nehme ich mit Vergnügen an, da ich Bar. Schönſtein immer ſehr gerne ſingen höre. Du kannſt mich Samſtags Nachmittag im Kaffeehauſe beim Bogner, Singerſtraße, zwiſchen 4 und 5 Uhr treffen. Dein Freund

Schubert."

„Meine Adreſſe iſt: Neue Wieden, Firmians-Gaſſe Nr. 694, 2. Stock rechts."

Bezüglich des Trio in Es, deſſen Erſcheinen Schubert mit Ungeduld entgegenſah, langte unter dem 6. October aus Leipzig noch folgendes letzte Schreiben an:

„In Antwort Ihrer werthen Zuſchriften vom 1. Auguſt und 2. dieſes bitte ich um Entſchuldigung, daß Ihr Trio opus 100 noch nicht in Ihren Händen iſt. Meine Reiſe nach

[1]) Dr. Menz war, wie man mir mittheilte, Eigenthümer des Hauſes auf dem Kohlmarkt, in welchem ſich jetzt die Haslinger'ſche Muſikhandlung befindet. Jenger wohnte daſelbſt durch längere Zeit.

Frankreich und Holland hat wohl ein wenig den Aufſchub veranlaßt, auch iſt das Werk ziemlich ſtark. Es iſt indeß bereits im Stich vollendet, ſowie auch ſo ſorgfältig wie möglich corrigirt und geht fix und fertig mit nächſter Sendung durch Diabelli & Comp. an Sie ab. Von Ihren neuen Compoſitionen würden mir die Lieder am meiſten conveniren und ich bitte um deren Zuſendung. Was Sie ferner leicht faßliches à 4 m. componiren, ſo etwa wie Ihre Variationen über das Müllerlied aus Marie [1]), bitte ich ebenfalls mitzutheilen. Sollte ſich das Himmel'ſche [2]) Thema „An Alexis" nicht zu ähnlichem dankbar verarbeiten laſſen? Mit wahrer Achtung

ergebenſt

H. A. Probſt."

War es Schubert nicht mehr beſchieden, die Berge der Steiermark oder Oberöſterreichs zu ſehen, ſo mußte er auch ſeiner ſchon vorgeſchrittenen Kränklichkeit wegen auf einen unter günſtigen Auſpicien ihm vorgeſchlagenen Ausflug nach der Hauptſtadt Ungarns verzichten.

Franz Lachner [3]), mit Schubert wohl befreundet, und

---

[1]) Die im Stich erſchienenen vierhändigen Variationen über das Thema aus der Oper „Marie" von Herold.

[2]) Himmel (Friedrich Heinrich), geb. 1765 zu Treuenbritzen in Brandenburg, geſt. 1814 in Berlin, ein Schüler Naumanns, war Kammercompoſiſt des Königs Friedrich Wilhelm II., ſchrieb mehrere Opern für Italien, die er in Venedig und Neapel zur Aufführung brachte, ebenſo für Stockholm, Petersburg und Berlin. Im Ganzen exiſtiren über 80 Werke dieſes Tonſetzers, die meiſten für Geſang. (Cantaten, Pſalmen, Meſſen u. ſ. w.)

[3]) Ich verdanke dieſe Mittheilung der Güte des Herrn Hofkapellmeiſters Franz Lachner in München.

damals als Kapellmeiſter am Kärntnerthor-Theater angeſtellt, erhielt nämlich im Juni 1828 von Anton Schindler, deſſen Schweſter Sängerin in Peſt war, eine Einladung, dahin zu kommen, um ſeinen Erſtlingsverſuch auf dramatiſchem Felde, die Oper: „Die Bürgſchaft", auf dem dortigen Theater zur Aufführung zu bringen. Gegen Ende September reiſte Lachner in dieſer Abſicht nach Peſt, nachdem er ſich zuvor noch bei Schubert verabſchiedet und von dieſem die Zuſage erhalten hatte, daß er, wenn möglich, der Aufführung der Oper ebenfalls beiwohnen werde. Als nun dieſe bevorſtand, ſuchte Schindler, der ſeinen Mann kannte, ſich der Anweſenheit Schuberts durch folgende wohlgemeinte Zeilen (datirt vom 11. October), einigermaßen zu verſichern.

„Mein guter, lieber Freund Schubert!

„Unſer Freund Lachner iſt mit dem Arrangement ſeiner Oper gar zu ſehr beſchäftigt, daher ich es übernehme, Sie nicht nur in ſeinem Namen zu dem wichtigen Tage, an dem dieſes große Werk zur Aufführung kommen wird, welches den 25. oder 27. d. M. beſtimmt iſt, einzuladen, ſondern ich und meine Schweſter fügen noch unſere Einladung hinzu, und wünſchen Sie hier in unſerer Mitte nun als herzlich wohlmeinender Freund empfangen und verehren zu können. Wir haben alle unter einem Dache und an einem Tiſche recht gut Platz und freuen uns, daß Sie den für Sie beſtimmten Platz ohne Widerrede annehmen und recht bald ſchon occupiren werden. Richten Sie ſich's daher ein, daß Sie längſtens am 22. d. mit dem Eilwagen abreiſen und geben Sie uns nur 2 Tage früher ſchriftliche Nachricht, ob

Sie ſicher am 24. d. Morgens hier zu erwarten ſind. Dieß wäre das Eine, das Andere folgt.

„Sintemahl und alldieweil Ihr Name hier einen guten Klang hat, ſo haben wir folgende Speculation mit Ihnen vor, nämlich: Daß Sie ſich entſchließen mögen, hier ein Privat-Konzert zu geben, wo größtentheils nur Ihre Geſangsſtücke vorgetragen werden ſollen, man verſpricht ſich einen guten Erfolg, und da man ſchon weiß, daß ihre Timidität und Comodität bei einem ſolchen Unternehmen nicht viel ſelbſt Hand anlegt, ſo mache ich Ihnen kund und zu wiſſen, daß Sie hier Leute finden werden, die Ihnen auf das willfährigſte unter die Achſeln greifen werden, ſo ſchwer Sie ſind. Jedoch müſſen Sie auch etwas dazu beitragen, et quidem daß Sie ſich in Wien 5—6 Briefe aus adeligen Häuſern an wieder ſolche hier geben laſſen. Lachner meint auch z. B. aus dem Graf Eſterhaziſchen Hauſe und ich meine auch; z. B. ſagen Sie ein Wort unſerem biedern Freunde Pinterics, der Ihnen gewiß einige von ſeinem Fürſten beſorgen wird. Vorzüglich aber verſchaffen Sie ſich einen guten Brief an die Gräfin Tölöky, Vorſteherin des adeligen Frauenvereines, die die größte Beſchützerin der Kunſt hier iſt. Laſſen Sie ſich das nicht ſchwer fallen, denn es iſt dabei keine Mühe und kein Curmachen verbunden, ſondern Sie geben die Briefe hier ab, wenn wir es für nothwendig finden, und damit basta! Einige 100 fl. auf dieſe Art in die Taſche bekommen, iſt nicht zu verwerfen, und nebſt dieſem können noch andere Vortheile dabei herausſchauen. Alſo friſch! nicht lange judicirt und keine Mäuſe gemacht! unterſtützt werden Sie auf's beſte und nach Kräften. Es iſt hier ein junger Dilettant, der Ihre Lieder mit ſehr ſchöner Tenorſtimme

gut, recht gut ſingt, der iſt dabei, die Herrn vom Theater detto, meine Schweſter detto, alſo darf Er ſich mit ſeinem dicken Ranzen nur hinſetzen und was vorgetragen werden ſoll, begleiten. Auch mehrſtimmige Geſänge können ihre gute Wirkung nicht verfehlen. Mehrere ſind davon hier bekannt. Neues ſchreiben Sie nicht, nicht nothwendig!

„Und ſomit Gott befohlen! Wir erwarten alle, daß Sie hübſch g'ſcheid handeln und ſich nicht widerſpenſtig zeigen werden. Alſo auf baldiges Wiederſehen in dem Lande der Schnurbärte! Dieß von Ihrem

aufrichtigen Freunde
Anton Schindler."

Lachner ſchrieb am Ende des Briefes noch ein Paar Zeilen, in welchen er ſeinem Freunde kundgibt, daß er ihn längſtens bis zum 20. October in Peſt erwarte.

Schubert antwortete nicht, und erſchien auch nicht bei der Aufführung in Peſt. Nachdem dieſe vorüber war, reiſte Lachner (es mag dies in den erſten Tagen des November geweſen ſein) nach Wien zurück und beſuchte ſofort den Freund, der bereits ſeit drei Wochen krank darniederlag. Er brachte mit ihm ein Paar Stunden im Geſpräche zu und dieſe Stunden waren auch die letzten ihres Zuſammenſeins. Lachner erhielt nämlich gerade um dieſe Zeit von dem damaligen Theater-Director Graf Gallenberg den Auftrag, eine Reiſe durch Deutſchland zu machen, um für die Wiener Oper Sänger zu gewinnen. In Darmſtadt traf ihn (durch einen Brief „ihres beiderſeitigen Freundes" Treitſchke) die Nachricht von Schubert's Tod.

Noch folgt ein Brief geſchäftlicher Art, von Schott in Mainz, der Zeitfolge nach unter den mir vorliegenden der letzte;

er ist datirt vom 30. October, mithin nicht volle drei Wochen vor Schuberts Tod an diesen gerichtet.

Das Schreiben lautet:

„Die sehr werthen Zuschriften vom 28. Mai und 2. October haben wir richtig erhalten. Die Antwort auf das erste Schreiben verzögerte sich so sehr, weil wir auch von hier die impromptus mit Gelegenheit nach Paris sandten, wie solche auch hieher kamen.

„Wir erhalten solche von dort zurück, mit dem Bedeuten, daß diese Werke als Kleinigkeiten zu schwer sind und in Frankreich keinen Eingang finden würden und bitten Sie deßhalb recht sehr um Entschuldigung.

„Das Quintett [1]) werden wir bald verlegen, doch müssen wir bemerken, daß dieses kleine opus um das angesetzte Honorar zu theuer ist; im ganzen gibt es auf der Klavierstimme nur 6 gedruckte Seiten, und wir vermuthen, es beruht auf einem Irrthum, daß wir dafür 60 fl. C. M. bezahlen sollten.

„Wir offeriren Ihnen fl. 30 dafür, und werden auf Ihre Antwort den Betrag sogleich entrichten, oder Sie dürfen auch auf uns entnehmen.

„Das Clavierwerk op. 101 [2]) wäre uns gewiß nicht zu theuer, allein die Unbrauchbarkeit für Frankreich war uns recht verdrüßlich. Wenn Sie gelegentlich etwas minder schweres und doch brillantes auch in einer leichteren Tonart componiren, dieses belieben Sie uns ohne weiteres zuzusenden.

„Wir zeichnen mit Achtung und Freundschaft

B. Schott's Söhne."

---

[1]) op. 114.

[2]) Im thematischen Catalog ist op. 101 ein Gesangsstück.

„P. s. Um allen Aufenthalt zu vermeiden, legen wir eine Anweiſung von fl. 30 auf Heilmann's Erbe, nebſt avis-Brief bei. Gehen Sie unſeren Vorſchlag nicht ein, ſo ſenden Sie uns die Anweiſung zurück. Die 4 Impromptus ſchließen wir der erſten Sendung an Herrn Haslinger bei.

Die Obigen."

Schuberts Thätigkeit in dieſem ſeinem letzten Lebensjahre geſtaltete ſich zu einer, in Hinblick auf Zahl und Bedeutung der von ihm geſchaffenen Werke, ganz erſtaunlichen. Es ſchien, als wollte er, von einer Ahnung ſeines nahen Ende bewegt, noch ſeine ganze Kraft zuſammenraffen, um auch von jenen Zweigen der muſikaliſchen Kunſt den Lorbeer ſich zu holen, wo ihm dieſer noch vorenthalten wurde. Die große Simfonie in C, die Es-Meſſe, das herrliche Streichquintett in C, die Cantate „Mirjams Siegesgeſang", in welchem Schubert's Eigenthümlichkeit ſich mit Händelſcher Größe verbindet, die achtſtimmige „Hymne an den heiligen Geiſt," die letzten drei Clavierſonaten, welche er Hummel widmen wollte [1]), durchweg hervorragende Werke, entſtanden in raſcher Aufeinanderfolge. Ihnen reihen ſich an: Eine Kirchenarie für Tenorſolo mit Chor, ein Tantum ergo, die Cantate „Glaube, Hoffnung und Liebe" [2]), der

[1]) Sie wurden ſpäter von den Verlegern Robert Schumann dedicirt.

[2]) Die Cantate, von Friedrich Reil gedichtet, componirte Schubert zur Weihe der neuen Glocke in der Kirche der allerh. Dreifaltigkeit in der Alſervorſtadt (2. Sept. 1828) als Chor für Männerſtimmen, der am Schluß in einen gemiſchten Chor übergeht, mit Begleitung von Blasinſtrumenten (Oboen, Clarinett, Fagott, Hörner und Poſaunen).

92. Pſalm [1]), (fünfſtimmig auf hebräiſche Textworte), vierhändige Clavierſtücke, unter dieſen das bekannte Grand Rondeau (op. 107), ein angenehmes, leicht faßliches Muſikſtück, das er (im Juni) auf Wunſch des Herrn Artaria componirte, endlich mehrere Lieder, darunter: „Am Strom“ [2]), „Der Hirt auf dem Felſen“ [3]) und ein Theil des ſogenannten „Schwanengeſanges“.

Das Gedicht beſteht aus ſechs Zeilen, die Compoſition aus einem Vorſpiel von fünf Takten, an welches ſich in langſam feierlichem Zeitmaß (B-Dur $\frac{4}{4}$) der Männerchor anſchließt. Das Ganze, in einfach melodiſchem Kirchenſtyl gehalten, umfaßt 26 Takte. Die Cantate war zu beziehen in der Pfarre der Minoriten, bei dem Richter in der Alſervorſtadt (Alois Hauſer), bei Carl Gaber am Breitenfeld und in der Stadt bei Tranquillo Mollo. Der Erlös wurde einem wohlthätigen Zweck gewidmet.

[1]) Der Pſalm, von Wirth in's Deutſche überſetzt und die Ueberſetzung der Muſik angepaßt, iſt für zwei Baritone, Sopran, Alt und Baß geſchrieben und noch unveröffentlicht. Abſchriften davon beſitzen Freiherr v. Spaun und Frau Dr. Lumpe in Wien. Das Original beſitzt der Cantor der israelitiſchen Gemeinde in Wien, Herr Julius Sulzer; der Pſalm findet ſich gedruckt in Sulzer's „Schir Zion“.

[2]) „Am Strom“, von Rellſtab, mit Clavier und obligatem Horn (auch Cello-Begleitung) iſt für den Waldhorniſten J. Lewy (derzeit in Dresden anſäſſig) geſchrieben, welcher es in ſeinem Concert (20. April 1828) im Verein mit Schubert am Clavier und einem „vorzüglichen Geſangsdilettanten“ im kleinen Redoutenſaal vortrug. („Sammler“, J. 1828 Nr. 47 S. 188.)

[3]) Den „Hirt auf dem Felſen“ ſchrieb Schubert (nach einer Mittheilung Spaun's) auf Wunſch der Opernſängerin Anna Milder für dieſelbe kurz vor ſeinem Tod. Die obligate Clarinettbegleitung ſcheint ebenfalls für einen Künſtler berechnet geweſen zu ſein. Dieſes Geſangsſtück erfuhr bald nach ſeinem Erſcheinen eine ſehr verſchiedene

Die Sinfonie in C übergab Schubert nach ihrer Vollendung [1]) dem Comité des Wiener Muſikvereines zur Aufführung. Die Stimmen wurden in der That herausgeſchrieben und vertheilt, und es ſollte mit dem Einſtudieren des Werkes ſofort begonnen werden. Bald jedoch wurde es, als zu lang und zu ſchwierig, bei Seite gelegt und Schubert empfahl nun ſeine ſechſte Sinfonie (ebenfalls in C) zur Annahme und Aufführung. Der Componiſt, der bei Ueberreichung der großen Sinfonie ſich gegen einen Freund äußerte: „er wolle nun nichts mehr von Liedern hören, er ſitze jetzt ganz in der Oper und Sinfonie," hatte ſich auf die Vorführung ſeines neuen Werkes nicht wenig gefreut und die Subſtituirung der „ſechſten" war ihm nur ein ſchwacher Troſt für die Vereitlung ſeines Wunſches. Aber auch dieſe kleine Genugthuung ſollte ihm nicht zu Theil werden, da die Sinfonie erſt nach ſeinem Tode zur Aufführung gelangte [2]).

Beurtheilung. Von den Einen (ſ. Wiener muſikaliſcher Anzeiger 1830) in den Himmel erhoben, wurde es von Andern (allg. muſ. Ztg. 1850) als ſentimentaler, aufgewärmter phraſenvoller Geſang in den Staub gezogen und wieder von Anderen der opernmäßige Schluß getadelt. — Das unläugbar Zwitterhafte der Compoſition hat ſeinen Grund darin, daß ſie für eine dramatiſche Sängerin berechnet war, die etwas Lied und etwas Bravourarie haben wollte. Von dieſem Geſichtspunkt aus wird man dieſem auf Beſtellung componirten theilweiſe immerhin reizenden Muſikſtück gerecht werden.

[1]) Das Original, im Beſitz des Wiener Muſikvereins, trägt das Datum: März 1828.

[2]) Sie wurde am 14. Dec. 1828 in dem 2. Geſellſchaftsconcerte im großen Redoutenſaal zum erſten Mal gegeben und am 12. März 1829 im landſtändiſchen Saal „mit ungleich beſſerer Wirkung" wiederholt. (Allg. muſ. Z. B. 31, S. 75 u. 294.)

Der „Schwanengesang" enthält Lieder von Rellstab, Heine und G. Seidls „Taubenpost".

Ueber die Genesis der sieben Lieder von Rellstab geben dessen Memoiren [1]) näheren Aufschluß.

Rellstab war im April 1825 nach Wien gekommen, von dem heißen Wunsche erfüllt, Beethoven zu sehen und ihn zu bewegen, daß er einen seiner Operntexte (deren er an ein Dutzend vorräthig hatte) componire. Da er aber durch Freunde, welche Beethoven näher kannten, belehrt worden war, daß diesem vieles Lesen nicht zusage, nahm er nebst Abschriften dieser Operntexte auch jene kleinen lyrischen Gedichte, die er für die besten hielt, jedes derselben sauber auf einem besonderen Blatt geschrieben, mit sich zu dem Meister, der damals in der Krugerstraße Nr. 767 im 4. Stock wohnte. Die Gedichte, bemerkt Rellstab, bewegten sich in verschiedenen Stimmungen, und es mochte sich da wohl ereignen, daß einmal eines derselben mit Beethoven's Stimmung zusammenfiel und ihn anregte, die vorüberfliegende Bewegung seiner Brust in ewige Töne zu hauchen [2]). Diese Blätter erhielt

[1]) „Aus meinem Leben". Berlin 1861. B. II. S. 245.

[2]) Damit im Zusammenhang steht vielleicht auch das hier folgende Schreiben Rellstab's, welches mir im Original, aber ohne Datum und Name des Adressaten, vorliegt:

„Inneliegend, hochverehrtester Herr, übersende ich Ihnen einige Lieder, die ich für sie copiren lassen; es werden bald noch mehrere in anderem Geschmack folgen. Diese haben vielleicht das Neue, daß sie einen Zusammenhang unter sich bilden, der auf Glück, Vereinigung, Trennung, Tod und Hoffnung auf das Jenseits ahnen läßt, ohne bestimmte Vorfälle anzugeben.

„Möchten diese Gedichte Ihnen so viel Liebe abgewinnen, daß Sie sich zur Composition entschließen, und auf diese Art die Verbindung

Rellſtab nach Beethoven's Tod durch Anton Schindler aus des Meiſters Nachlaß zurückgeſtellt. Einige waren mit Bleiſtiftzeichen verſehen; es waren dies dieſelben, die Beethoven am beſten gefielen, und die er damals an Schubert zur Compoſition abgab[1]), da er ſelbſt ſich zu unwohl fühlte. Schubert ſetzte auch jene Gedichte in Muſik, bevor ſie noch im Druck erſchienen waren.

Die Compoſition der Heine'ſchen Lieder ſoll, nach einer Mittheilung des Freiherrn von Schönſtein, einer früheren Periode angehören, und ſie ſind daher von den Verlegern mit Unrecht in die, unter dem Namen Schwanengeſang von ihnen veröffentlichte Sammlung aufgenommen worden.

Als nämlich Schubert unter den Tuchlauben bei Herrn Schober wohnte — aber noch mehrere Jahre vor ſeinem Tode — beſuchte ihn eines Tages Herr von Schönſtein nnd fand daſelbſt Heines Buch der Lieder, das ihn ſo ſehr intereſſirte, daß er Schubert erſuchte, es ihm zu überlaſſen, was

---

mit einer Handlung eröffneten, die es ſich zum Grundſatz gemacht hat, ſo viel als irgend möglich iſt, nur der wahren höchſten Kunſt förderlich zu ſein und die Begeiſterung des Componiſten als das erſte Geſetz betrachtet, nach dem er ſchreiben ſoll.

„Tag und Nacht denke ich an eine Oper für Sie, und ich zweifle nicht, daß ich einen Stoff finden werde, der allen Anſprüchen des Componiſten, des Dichters und des vielköpfigen Publikums genügen möge. Mit tiefſter Verehrung

M. L. Rellſtab."

Der muſikaliſche Schriftſteller Herr Alexander W. Thayer hält es für unzweifelhaft, daß das Schreiben an Beethoven gerichtet ſei.

[1]) Demnach wären die Gedichte nicht erſt nach Beethoven's Tod — wie Schindler behauptet — an Schubert übergeben worden.

dieſer mit den Worten that: „er benöthige dasſelbe ohnehin nicht mehr.“ Dieſe Bemerkung, dann der Umſtand, daß ſämmtliche Blätter, auf welchen ſich die componirten Gedichte befanden, eingebogen waren, und die bekannte Thatſache, daß Schubert viele ſeiner Tondichtungen (oft mit Unrecht) der Veröffentlichung nicht werth hielt und bei Seite legte, machen es ſehr wahrſcheinlich, daß die ſechs Lieder ſchon damals entſtanden waren [1]). Als Schuberts letztes Lied, alſo in der That als Schwanengeſang, gilt „Die Taubenpoſt“ von G. Seidl, componirt im October, wenige Wochen vor ſeinem Tode.

Dieſer war bereits im September mit leiſem Schritt mahnend an ihn herangetreten, um kurze Zeit darauf, nachdem, wie einſt bei Mozart, einige ruhigere Tage der Hoffnung auf volle Geneſung Raum gegeben hatten, ſich mit feſtem Griff ſeine Beute zu holen.

Ueber Schuberts letzte Tage geben folgende Mittheilungen ſeines Bruders Ferdinand und Herrn von Schober's näheren Aufſchluß.

Franz zog zu Anfang September von des Letzteren Wohnung fort, und für einige Zeit zu ſeinem Bruder Ferdinand, der aus der Vorſtadt St. Ulrich in eine neuentſtandene Gaſſe der Vorſtadt Wieden und leider auch in ein neugebautes Haus

[1]) Aber doch nicht vor dem Jahr 1824, da Heine's Buch der Lieder erſt um dieſe Zeit bekannt wurde. Der „Schwanengeſang“ erſchien am 4. Mai 1829 bei Haslinger und wurde am 23. Mai 1829 in der Wiener Zeitung folgendermaßen angekündigt: „Den zahlreichen Verehrern von Schubert's klaſſiſcher Muſe werden unter obigem Titel die letzten Blüten ſeiner edlen Kraft geboten. Es ſind jene Tondichtungen, die er im Auguſt 1828 (?) kurz vor ſeinem Hinſcheiden geſchrieben.

übersiedelt war. Er that dieß auf Anrathen des Hofarztes Dr. von Rinna, um von dort aus mit weniger Beschwerde und Zeitverlust, als dieß von dem Innern der Stadt aus möglich gewesen wäre, Bewegung im Freien vorzunehmen und dadurch eine Linderung seiner in Blutwallungen und Schwindel bestehenden Leiden herbeizuführen. Die ihm bei Schober eingeräumte Wohnung blieb ihm auch für die Zukunft daselbst vorbehalten [1]).

Er kränkelte und medicinirte bereits um diese Zeit. Die Unpäßlichkeit nahm indeß wieder etwas ab. Anfangs October machte er mit Ferdinand und zwei Freunden eine kleine Lustpartie nach Unter-Waltersdorf, und von da einen Ausflug nach Eisenstadt, wo er Josef Haydn's Grabmal aufsuchte und bei demselben ziemlich lange verweilte. Er war während dieser drei Reisetage höchst mäßig in Speise und Trank, dabei aber sehr heiter und hatte manch' munteren Einfall.

Als er aber nach Wien zurückgekehrt war, nahm das Unwohlsein wieder zu. Da er nun am letzten October Abends im Gasthause einen Fisch speisen wollte [2]), warf er, nachdem er das

[1]) Als Schober im Herbst 1825 aus Preußen nach Wien zurückkehrte, wohnte Schubert, wie schon erwähnt worden, im Fruhwirth'schen Haus nächst der Carlskirche Nr. 100 als Partei eines Oelverschleißers und blieb daselbst noch in's folgende Jahr hinein. Im Jahre 1827 logirte er in einem Basteihause nächst dem Karolinenthor. Dann vereinigte er sich wieder mit Schober und wohnte bei diesem anfänglich in der oberen Bäckerstraße, später in Währing und zuletzt beim blauen Igel, Tuchlauben Nr. 557, wo für ihn zwei Stuben und eine Kammer, letztere zur Aufbewahrung der Musikalien, eingerichtet waren.

[2]) Es war dieß in dem schon erwähnten Gasthaus zum rothen Kreuz (im Himmelpfortgrund), wo sich Franz mit seinem Bruder Ferdinand und mehreren Freunden öfters einzufinden pflegte.

erſte Stückchen gegeſſen, plötzlich Meſſer und Gabel auf den Teller und gab vor, es ekle ihn gewaltig vor dieſer Speiſe, und es ſei ihm gerade, als hätte er Gift genommen. Von dieſem Augenblicke an hat Franz faſt nichts mehr gegeſſen und getrunken, und bloß Arzneien eingenommen. Auch ſuchte er durch Bewegung in freier Luft ſich zu helfen, und machte daher noch einige Spaziergänge. Am 3. November ging er früh Morgens von der Neu-Wieden nach Hernals, wo das von Ferdinand componirte lateiniſche Requiem aufgeführt wurde. — Es war dieß die letzte Muſik, die er hörte. Nach dem Gottesdienſte machte er wieder Bewegung, drei Stunden lang. Beim Nachhauſegehen klagte er ſehr über Mattigkeit.

Doch ſcheint er ſich bald wieder erholt und an eine ernſtere Krankheit überhaupt nicht gedacht zu haben; denn am 4. November ſprach er, zugleich mit dem noch am Leben befindlichen Klaviermeiſter Lanz in Wien, bei dem Hoforganiſten Sechter [1]) vor, um ſich mit dieſem über vorzunehmende Studien im Fugenſatz zu beſprechen. Sie kamen da überein, das Marpurg'ſche [2]) Lehrbuch, ſoweit dieſes ihren

---

[1]) Der Gewährsmann dieſes von vielen angezweifelten Intermezzo's.

[2]) Marpurg (Friedrich Wilhelm), geb. 1718 zu Seehauſen in der Altmark, geſt. 1795 als Lottodirector in Berlin, einer der hervorragendſten Muſiktheoretiker. — Wie mir Dr. Hauer brieflich mittheilte, wollte ſich Schubert in den letzten Lebensjahren auch mit Händel näher befreunden. „Wie oft — lautet die betreffende Stelle in Dr. Hauer's Mittheilung — ſagte er: „Lieber Hauer, kommen Sie doch zu mir, wir wollen mitſammen den Händel ſtudiren.“ — In dem Monatsbericht des Wiener Muſikvereins (J. 1829) und in Seifried's Hauskalender (1838) wird übrigens bemerkt, daß Schubert in den letzten Monaten ſeines Lebens bei Sechter ſtrenge Studien gemacht habe, eine

Zwecken diente, mitſammen durchzugehen und ſetzten die Zeit und Zahl der Stunden feſt, die Schubert darauf zu verwenden beabſichtigte. Zur Ausführung iſt — nach Sechter — das Vorhaben nicht gekommen, da Schubert's zunehmendes Unwohlſein ihn bald ans Krankenlager feſſelte. Die Lebensgeſchichte unſeres Tondichters iſt freilich dadurch um eines der wunderlichſten Schauſpiele — Herr Sechter und Franz Schubert in gemeinſchaftliche muſikaliſche Arbeit vertieft — betrogen worden.

Am 11. November war Franz durch zunehmende Schwäche gezwungen, ſich auf das Krankenbett zu legen. Er fühlte, wie er ſelbſt ſagte, keine Schmerzen, aber Schlafloſigkeit und Abſpannung marterten denn ſonſt ſo kräftigen Mann.

Anfangs behandelte ihn Dr. Rinna und Schubert ſchrieb darüber noch einen Brief (den letzten) an Schober, welchem der Arzt perſönlich befreundet war. Leider erkrankte dieſer und der Stabsarzt Dr. Behring übernahm an ſeiner Stelle die

---

Angabe, die nach Sechter's Zeugniß unrichtig iſt. Andere behaupten: Schubert wollte ſchon im Jahr 1824 bei Sechter Studien machen, wovon ihm aber abgerathen wurde. J. Mayrhofer („Erinnerungen an Franz Schubert", in dem Archiv für Geſchichte u. ſ. w. abgedruckt) bemerkt über dieſen Punkt: „Ohne tiefere Kenntniß des Satzes und Generalbaſſes (sic) iſt er eigentlich Naturaliſt geblieben. Wenige Monate vor ſeinem Tod hat er bei Sechter Unterricht zu nehmen angefangen; daher ſcheint der berühmte Salieri jene ſtrenge Schule mit ihm nicht durchgemacht zu haben, wenn er auch Schubert's frühere Verſuche durchſah, belobte und verbeſſerte." — A. Schindler meint: „Hätte Schubert mit Salieri die erforderlichen Studien gemacht, ſo wäre Sechter's Unterricht im Kontrapunkt überflüſſig geweſen. Salieri gab ihm blos über die Behandlung der Stimmen Anweiſung." (Aus Alois Fuchs' Notizenbuch.)

Behandlung des Kranken, von deſſen Befinden er Schober täglich in Kenntniß ſetzte.

Während der Krankheit, die nur neun Tage dauerte, war Franz im Arzneinehmen ſehr genau und hatte deßhalb eine Sackuhr an dem Seſſel neben dem Bett hängen. In den erſten Tagen verſuchte er es, ein Paar Stunden außerhalb des Bettes zuzubringen, um die Druckbogen des zweiten Theiles der Winterreiſe zu corrigiren. Am 16. hielten die Aerzte ein Conſilium; es ſchien ihnen, daß der Uebergang der Krankheit in ein Nervenfieber bevorſtehe, doch war die Hoffnung der Geneſung nicht ausgeſchloſſen. Mehrere ſeiner Freunde (Spaun, Bauernfeld[1]), Lachner[2]), J. Hüttenbrenner) beſuchten ihn, andere hielt die Furcht vor Anſteckung zurück. Am Abend des 17. wurde das Deliriren, welches ihn bisher nur zeitweiſe und in geringem Grad befallen hatte, heftiger und anhaltender.

Am Vorabende ſeines Hinſcheidens rief er ſeinen Bruder mit den Worten: „Ferdinand! Halte Dein Ohr zu meinem

---

[1]) Bauernfeld erwähnt in ſeiner „Skizze", Schubert habe ihm auf dem Krankenlager den lebhaften Wunſch nach einem neuen Operntext zu erkennen gegeben.

[2]) Franz Lachner theilte mir Folgendes mit: „Schubert war, als ich ihn vor meiner Abreiſe zum letzten Mal beſuchte, bei vollem Bewußtſein und ich unterhielt mich mit dem anſpruchsloſeſten und beſcheidenſten Künſtler, mit meinem wärmſten und theilnehmendſten Freund mehrere Stunden. Er theilte mir noch verſchiedene Pläne für die Zukunft mit und freute ſich vor Allem auf ſeine Geneſung, um ſeine Oper: „Der Graf von Gleichen", wozu ihm Bauernfeld den Text gemacht hatte, zu vollenden. Ein großer Theil der Oper war ſchon von ihm entworfen."

Munde" an das Bett hin, und ſagte dann ganz geheimnißvoll: „Du, was geſchieht denn mit mir?!" — Dieſer antwortete: „Lieber Franz! Man iſt ſehr dafür beſorgt, Dich wieder herzuſtellen, und der Arzt verſichert auch, Du werdeſt bald wieder geſund werden, nur mußt Du Dich fleißig im Bette halten!" — Den ganzen Tag hindurch wollte er heraus, und immer war er der Meinung, als wäre er in einem fremden Zimmer. Ein Paar Stunden ſpäter erſchien der Arzt, der ihm auf ähnliche Art zuredete. Schubert aber ſah dieſem ſtarr in's Auge, griff mit matter Hand an die Wand, und ſagte langſam und mit Ernſt: „Hier, hier iſt mein Ende [1])".

Noch an demſelben Tag, wahrſcheinlich in den Morgenſtunden, hatte der Vater an ſeinen Sohn Ferdinand folgende Zeilen gerichtet [2]):

„Lieber Sohn Ferdinand!

„Die Tage der Betrübniß und des Schmerzes laſten ſchwer auf uns. Die gefahrvolle Krankheit unſeres geliebten Franz wirkt peinlich auf unſere Gemüther. Nichts bleibt uns in dieſen traurigen Tagen übrig, als bei dem lieben Gott Troſt zu ſuchen, und jedes Leiden, das uns nach Gottes weiſer Fügung trifft, mit ſtandhafter Ergebung in ſeinen heiligen Willen zu ertragen, und der Ausgang wird uns von der Weisheit und Güte Gottes überzeugen und beruhigen.

„Darum faſſe Muth und inniges Vertrauen auf Gott; er wird Dich ſtärken, damit Du nicht unterliegeſt, und Dir

[1]) Ferdinand Schubert, bei welchem ſich Franz in Aftermiethe befand, wohnte auf der Wieden, Lumpertgaſſe Nr. 694.

[2]) Das Schreiben iſt in meinem Beſitz.

durch ſeinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge ſoviel als möglich, daß unſer guter Franz unverzüglich mit den heiligen Sacramenten der Sterbenden verſehen werde, und ich lebe der tröſtlichen Hoffnung, Gott wird ihn ſtärken und erhalten. Dein betrübter aber von dem Vertrauen auf Gott geſtärkter Vater

Franz."

Den am Nachmittag desſelben Tages eingetretenen Todesfall theilte der Vater durch folgende Traueranzeige mit:

„Geſtern Mittwoch Nachmittag um drei Uhr entſchlummerte zu einem beſſeren Leben mein innigſtgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünſtler und Compoſiteur, nach einer kurzen Krankheit und Empfang der heiligen Sterbeſacramente im 32. Jahre ſeines Lebens. Zugleich haben ich und meine Familie[1]) unſern verehrlichen Freunden und Bekannten hiemit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freitag den 21. d. M. Nachmittag um ½ 3 Uhr von dem Hauſe 694 alt, 714 neu, auf der neuen Wieden in der neugebauten Gaſſe[2]) nächſt dem ſogenannten

[1]) Laut Sperrrelation überlebten ihn acht Geſchwiſter: Ferdinand, damals Profeſſor zu St. Anna; Ignaz, Schulgehülfe am Himmelpfortgrund; Carl, Maler am Himmelpfortgrund; Thereſia (verehelichte Schneider), Profeſſorsgattin im k. k. Waiſenhauſe; Maria, Joſefa, Andreas und Anton (damals 14, beziehungsweiſe 13, 5 und 3 Jahre alt).

[2]) Später hieß die Gaſſe Lumpertgaſſe (nach dem Namen eines ehemaligen Bürgermeiſters von Wien), derzeit heißt ſie Kettenbrückengaſſe. Das Haus, in welchem Schubert geſtorben, trägt die Nr. 6 und gehört der Frau Thereſe Ganglitz.

Biſchofſtadel in die Pfarrkirche zum heiligen Joſef in Margarethen getragen und daſelbſt eingeſegnet werden wird.

Wien, am 20. November 1828.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Roſſau."

In das zu jener Zeit übliche Gewand eines Einſiedlers gekleidet, den Lorbeerkranz um die Schläfen gewunden, das Antlitz unentſtellt, mehr einem Schlafenden als Verſtorbenen gleichend, lag Franz auf der Bahre, die ſich ſchon im Verlauf des erſten Tages mit den Kränzen der dahin Wallenden reicher und reicher zu ſchmücken begann.

Das Leichenbegängniß fand an dem bezeichneten Tag zur feſtgeſetzten Stunde ſtatt. Ungeachtet des ſchlechten Wetters fand ſich außer den Freunden und Verehrern des Verblichenen noch eine ziemlich große Anzahl theilnehmender Menſchen ein, die dem Sänger das letzte Geleite geben wollten. Der Sarg wurde vom Sterbehauſe weg von jungen Männern (Beamten und Studierenden) getragen. Franz von Schober war von Schubert's Verwandten als nächſter Leidtragender auserſehen worden, und hatte auf die Melodie des Schubert'ſchen Pax vobiscum die im Anhang befindlichen Strofen gedichtet. In der kleinen Pfarrkirche executirte ein Sängerchor unter Leitung des Domcapellmeiſters Gänsbacher eine von dieſem componirte Trauermotette und das oben erwähnte Pax vobiscum mit Begleitung von Blasinſtrumenten.

Nach der Einſegnung wurde der Leichnam auf den Ortsfriedhof in Währing [1]) geführt, und daſelbſt nach abermaliger Einſegnung im eigenen Grabe beſtattet.

---

[1]) Mit Rückſicht auf die Pfarre war Franz in dem Matzleinsdorfer Gottesacker zu beerdigen.

Die Uebertragung der ſterblichen Ueberreſte Schubert's auf dieſen freundlichen, einem Garten zu vergleichenden Kirchhof war von der Familie noch in letzter Stunde und unter dem friſchen Eindruck einer von Franz in bewußtloſem Zuſtand gemachten bedeutſamen Aeußerung beſchloſſen worden, wie aus den folgenden von Ferdinand an den Vater gerichteten Zeilen[1]) zu entnehmen iſt:

„Liebwertheſter Herr Vater!

„Sehr viele äußern den Wunſch, daß der Leichnam unſeres guten Franz im Währinger Gottesacker begraben werde. Unter dieſen vielen bin beſonders auch ich, weil ich durch Franzen ſelbſt dazu veranlaßt zu ſein glaube. Denn am Abende vor ſeinem Tode noch ſagte er bei halber Beſinnung zu mir: „Ich beſchwöre Dich, mich in mein Zimmer zu ſchaffen, nicht da in dieſem Winkel unter der Erde zu laſſen; verdiene ich denn keinen Platz über der Erde?“ Ich antwortete ihm: „Lieber Franz, ſei ruhig, glaube doch Deinem Bruder Ferdinand, dem Du immer geglaubt haſt, und der Dich ſo ſehr liebt. Du biſt in dem Zimmer, in dem Du bisher immer warſt, und liegſt in Deinem Bette! — Und Franz ſagte: „Nein, iſt nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht.“ — Sollte dieß nicht ein Fingerzeig ſeines innerſten Wunſches ſein, an der Seite Beethoven's, den er ſo ſehr verehrte, zu ruhen?! —

„Ich habe deßhalb mit dem Rieder[2]) geſprochen, und mich erkundigt, welche Koſten dieſe Leichenübertragung ver-

[1]) Das Schreiben iſt in meinem Beſitz.

[2]) Johann Rieder, ein Bruder des Wilhelm R. — Schullehrer und Gemeindebeamte in Währing.

urſache, und da kommen ungefähr 70 fl. C. M. heraus. — Viel! ſehr viel! — Aber für Franzen doch gewiß ſehr wenig! — Ich meinerſeits könnte für dieſen Fall einſtweilen 40 fl. entbehren, denn ich habe geſtern 50 eingenommen. — Uebrigens glaube ich ſicher erwarten zu dürfen, daß alle die Auslagen für ſeine Krankheit und für ſeine Beerdigung ꝛc. durch ſein Hinterlaß ſelbſt bald getilgt werden würden. [1])

[1]) Aus den im Archive des k. k. Wiener Landesgerichtes befindlichen, von dem beſtandenen magiſtratiſchen Civilgerichte dahin abgegebenen Franz Schubert'ſchen Verlaſſenſchaftsacten ergeben ſich folgende authentiſche Daten: Franz Schubert wird bei der Rubrik: „Condition" als Tonkünſtler und Compoſiteur bezeichnet. Er ſtarb, 32 Jahre alt, ledigen Standes, im Hauſe Nr. 694 in der Wiener Vorſtadt Wieden in Aftermiethe bei ſeinem Bruder Ferdinand Schubert, damals Lehrer an der k. k. Normalhauptſchule bei St. Anna. Als Sterbetag wird der 19. November 1828 angeführt. Ein Teſtament oder eine andere letztwillige Verfügung war nicht vorhanden. Als nächſte Anverwandte ſind in der amtlichen Sperrsrelation (Todfallsaufnahme-Protokoll) angeführt: „Der leibliche Vater des Erblaſſers, Franz Schubert, Schullehrer in der Roſſau Nr. 147, dann acht leibliche Geſchwiſter des Erblaſſers: 1. Ferdinand, Profeſſor zu St. Anna. wohnhaft im Sterbeorte; 2. Ignaz, Schulgehilfe am Himmelpfortgrunde (einer Wiener Vorſtadt`; 3. Carl, Maler, ebendort; 4. Thereſia, verehelichte Schneider, Profeſſorsgattin im k. k. Waiſenhauſe, aus erſter Ehe von der Mutter Eliſabeth Schubert; ferner aus der zweiten Ehe von der Mutter Anna: 5. Maria Schubert, 14 Jahre alt; 6. Joſefa, 13 Jahre alt; 7. Andreas, 5 Jahre alt; 8. Anton Schubert, 3 Jahre alt; die letzteren vier bei dem Vater, Herrn Franz Schubert, wohnhaft". Das Verlaſſenſchafts-Vermögen beſtand nach den gerichtlichen Erhebungen in folgenden, gerichtlich geſchätzten Effecten: 3 tuchene Fracks, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets, zuſammen im Werthe von 37 fl.; 1 Hut, 5 Paar Schuhe, 2 Paar Stiefeln, bewerthet auf 2 fl.; 4 Hemden, 9 Hals-

„Sind Sie daher, lieber Herr Vater, meiner Gesinnung, so wäre mir wieder ein großer Stein vom Herzen gewälzt. Jedoch müßten Sie sich sogleich entschließen, und es mir durch den Ueberbringer dieses mittheilen lassen, damit ich das Eintreffen des Todtenwagens veranstalten könnte. Auch müßten Sie dafür besorgt sein, daß hierüber noch heute Vormittags dem Herrn Pfarrer in Währing die Anzeige gemacht werde. Ihr trauernder Sohn

Ferdinand."

„21. November 1828 Früh 6 Uhr."

---

und Sachtücheln, 13 Paar Fußsocken, 1 Leintuch, 2 Bettzüchen, im Gesammtwerthe von 8 fl.; 1 Matratze, 1 Polster, 1 Decke, im Gesammtwerthe von 6 fl.; einige alte Musikalien, geschätzt auf zehn Gulden. Außer diesen Effecten im Gesammtschätzungswerthe von 63 fl. war vom Erblasser nichts vorhanden. Die Sperrsrelation fügt bei, daß der Vater des Erblassers an bestrittenen Krankheits- und Leichenkosten 269 fl. 19 kr. C. M. zu fordern habe. Laut der von dem Pfarrer Johann Hayek gefertigten Original-Quittung ddo. Währing 22. Nov. 1828, sind an ihn „für die nach der zweiten Classe gehaltene Leiche des Herrn Franz Schubert, die Auslagen an die Kirche, Pfarre und das Armeninstitut, für den Todtengräber, die Träger, Meßner, Ministranten und Ausläuter, den Ansager und Vorbeter, für die mitgehenden Institutsarmen, die Schulkinder sammt dem aufsichttragenden Schulgehilfen, an den Schullehrer für das Miserere, das Todtenlied und das Libera, für die Assistenz, dann für das Wachs zur Beleuchtung des Hochaltars und das sonstige Leichenwachs", im Ganzen 44 fl. 45 kr. C. M. bezahlt worden. Die von dem Conduct-Ansager Balthasar Ausim unterfertigte Original-Quittung constatirt, daß Franz Schubert am 22. Nov. 1828 in der Pfarre St. Josef in Margarethen (Wiener Vorstadt) „begraben" (recte eingesegnet) worden ist und hiefür bezahlt wurden: 84 fl. 35 kr. Die Final-Erledigung des Verlassenschaftsactes nach Schubert trägt die amtliche Unterschrift: Brotkorb m. p.

P. S. „Die Frauen werden doch nicht in schwarzer Trauer erscheinen? Der Conductansager glaubt, daß er keine Flöre anzuschaffen habe, weil es bei Ledigen nicht gebräuchlich sei, und weil die Träger rothe Mäntel und Blumen haben [1])! —

Der Vater ging auf den Vorschlag ein und so wurde denn Schuberts Wunsch, der, wenn auch im Fiebertraum ausgesprochen, doch sein wahres glühendes Verlangen, im Tod neben Beethoven zu ruhen, offenbarte, nach Thunlichkeit erfüllt; denn nur drei Gräber [2]) trennen seine Gruft von jener seines erhabenen Vorbildes.

Die Trauer um den so plötzlich Dahingeschiedenen war ebenso aufrichtig als allgemein. Mehrere seiner Freunde und Bekannten drückten ihren Schmerz durch Gedichte oder musikalische Compositionen [3]) aus. In den damals gelesensten öffentlichen Blättern erschienen Nekrologe und Nachrufe [4])

---

[1]) Diese Zeilen sind durchstrichen.

[2]) Es sind die Gräber zweier O'Donnell's und die Grabstätte Schlechta-Hardtmuth. Schubert's Grab trägt die Nr. 223, jenes Beethoven's Nr. 290.

[3]) So schrieb A. Hüttenbrenner ein Clavierstück (Grave in F-Moll) als „Nachruf", Abbé Stadler eine Fuge (in C-Moll) für Orgel oder Clavier auf die in Schubert's Namen vorkommenden musikalischen Buchstaben, und der Hoforganist Simon Sechter ebenfalls eine Fuge (in C-Moll) für Pforte oder Orgel: „Dem Andenken des zu früh verblichenen Franz Schubert gewidmet." Die eben erwähnten Musikstücke sind auch im Stich erschienen.

[4]) Ein Nachruf von Freiherrn v. Zedlitz, abgedruckt in der Wiener Zeitschrift vom 25. Nov. 1828, der mit den Worten schließt: „Als Mensch war Schubert von allen, die ihn näher kannten, geliebt

und in Linz, wo Schubert's Name beſonders populär war, fand am 25. Dec. 1828 in dem Salon des landſtändiſchen Sprachlehrers Abbate Luigi Tomazolli, eines thätigen Muſikförderes, eine muſikaliſch-deklamatoriſche Todtenfeier ſtatt.

In Wien vereinigten ſich bald nach Schubert's Tod Freunde und Verehrer des Verblichenen, ihrer Trauer um ihn durch die Aufführung eines Requiems in der Kirche Ausdruck zu geben und ſein Andenken durch die Errichtung eines Grabmonumentes zu ehren.

In dieſer Angelegenheit richtete Jenger an Joſef Hüttenbrenner am 26. Nov. 1828 das folgende Schreiben [1]):

„Lieber Freund!

„Geſtern habe ich mit Herrn Schober wegen eines Requiems für Schubert geſprochen; er iſt mit Allem einverſtanden; nur laſſen ſeine Verhältniſſe nicht zu, ſich irgend

---

und geſchätzt, ſein Privatleben war, wie es bei jedem Künſtlergemüth immer iſt, durchaus ehrenvoll und würdig". — Ein zweiter Nachruf von Blahetka erſchien in der Wiener Theater-Zeitung am 27. Dec. 1828. — Von Gedichten ſind zu erwähnen: „Am Vortag von Franz Schubert's Begräbniß", von G. Seidl; „An Schubert's Sarg", von Franz v. Schober; „An Schubert's Grab", von A. Schumacher; „Trauerweide", von Peter Bleich; „dem Andenken Schubert's", von Khier; „Nachgefühl", von J. Mayrhofer; ein Gedicht von dem Freiherrn v. Schlechta, ein anderes von Duller u. ſ. w.

[1]) Auch an Pachler's ſchrieb Jenger, daß er das Requiem Hüttenbrenner's wolle aufführen laſſen. Seine mit Dr. Pachler geführte Correſpondenz aus dieſer Zeit, die ſich auch auf Schubert's in Graz zurückgelaſſene Compoſitionen und die letzten Lebenstage desſelben bezog, iſt leider nach Dr. Pachler's Tod auf deſſen Wunſch verbrannt worden.

an die Spitze einer Unternehmung zu ſtellen, und er meint, daß man wegen des Requiems und wegen der Koſten für ein Monument jedenfalls mit dem Vater oder Bruder Ferdinand Rückſprache pflegen ſollte, um ihre Meinung zu hören. Thue es alſo und gib mir bald Auskunft darüber. Schober meint, es wäre gut, wenn das Requiem ſo wenig als möglich koſtet, damit mehr Geld für's Monument und das angekaufte eigene Grab übrig bleibe.

„Rede alſo auch mit dem Dechant und mit Piringer[1]), damit man erfährt, was das Requiem ungefähr koſten werde. Der ganze Unkoſtenbetrag würde ſodann von den eingehenden Subſcriptionsgeldern abgezogen werden, doch nur ſo wenig als möglich.

„Schober ſagt, er glaube, es werde auch bei St. Joſef ein Requiem abgehalten. Wenn dieſes der Fall wäre, ſo dürfte eines in der Auguſtiner-Kirche unnöthig ſein; mir wäre es aber doch lieb, wenn eines dort ſtattfände.

„Unterdeſſen werde ich durch Schober dafür ſorgen, daß Subſcriptionsbögen lithografirt und in den beſten Muſikalienhandlungen, ſo wie unter die Freunde des Verſtorbenen vertheilt werden.

„Wenn der Aufſatz in die Zeitung[2]) fertig iſt, ſo laſſe ihn ſehen Deinem Freund

Jenger."

---

[1]) Piringer war der Fortſetzer und Leiter der von Franz Xaver Gebauer in Wien begründeten Concerts spirituels, welche damals im landſtändiſchen Saale abgehalten wurden.

[2]) Der Aufruf erſchien am 20. Dec. 1828 in der Theater-Zeitung. Subſcriptionsbogen lagen auf in der Kanzlei der Geſellſchaft der Mu-

Am 16. Dec. überreichte Josef Hüttenbrenner das Gesuch um die Erlaubniß zur Requiemfeier bei der Landesregierung, von welcher ihm zwei Tage darauf der zustimmende Bescheid zukam.

Am 23. December wurde von den Freunden und Verehrern des heimgegangenen Meisters in der Augustiner Hofkirche zur Todtenfeier das doppelchorige Requiem von Anselm Hüttenbrenner (Director des steiermärkischen Musikvereins) unter Mitwirkung vieler Kunstfreunde aufgeführt, nachdem der Kirchenmusik-Verein zu St. Ulrich bereits am 27. November mit dem Mozart'schen Requiem vorangegangen war.

Wie bereits angedeutet, war unter den Musikfreunden auch der Wunsch laut geworden, die Grabstätte des Dahingeschiedenen durch ein Monument oder einen Grabstein auszuzeichnen. Da die Geldmittel dazu aus seinem Nachlasse nicht zu bestreiten gewesen wären, so veranstaltete Frl. Anna Fröhlich am 30. Jänner 1829 im Musikvereins-Saale ein Concert, dessen halber Ertrag zur Errichtung des Grabdenkmals bestimmt war [1]).

---

sikfreunde in Wien und in allen Kunst- und Musikalienhandlungen daselbst und in der Provinz. Der Termin zu den Einzeichnungen war bis Ende Jänner 1829 gestellt worden.

[1]) Das Programm des Concertes bestand aus folgenden Stücken: „Mirjams Siegesgesang", das Solo vorgetragen von Tieze; Variationen für die Flöte von Gabrielsky, vorgetragen von Bogner; „Taubenpost" und „Aufenthalt", gesungen von Vogl; Trio in Es, gespielt von Bocklet, Böhm und Linke; „die Allmacht" von Pyrker, gesungen von Schoberlechner; „Am Strom" mit Cello-Begleitung, vorgetragen von Tieze und Linke, und erstes Finale aus Don Juan, die Soli gesungen von den Fr. Kierstein, Jekel und Sack und den Herren Tieze, Lugano, Schoberlechner, Nejebse.

Das Concert wurde des günſtigen Erfolges wegen wiederholt und der Ertrag beider, in Verbindung mit den Beiträgen einiger Freunde reichte hin, um die Koſten des Requiems und Denkmales zu beſtreiten [1]).

Die Form des Denkmales zu beſtimmen, überließ das Comité Schubert's Freunde: Franz v. Schober. Dieſer entwarf die Zeichnung dazu unter Beirath des Architekten Förſter, und vollendete auch die von Arnold begonnene Büſte, deren Guß in Blansko ſtattfand. Den Grabſtein verfertigte der Steinmetzmeiſter Waſſerburger, die Büſte iſt die Arbeit des akademiſchen Bildhauers Franz Dialler. Die Grabſchrift verfaßte Franz Grillparzer. Sie lautet:

Der Tod begrub hier einen reichen Beſitz,
Aber noch ſchönere Hoffnungen.
Hier liegt Franz Schubert,
geboren am 31. Jänner 1797,
geſtorben am 19. November 1828,
31 Jahre alt [2]).

[1]) Die Geſammtkoſten getrugen 360 fl. 46 kr. C. M.; Grillparzer, Jenger und Frl. Fröhlich beſorgten die Geldangelegenheit.

[2]) Die Worte der zweiten Zeile dieſer Grabſchrift haben früher ſchon, und insbeſondere auch in neuerer Zeit heftigen Widerſpruch gefunden. Am Schluß der Beſprechung einer Schubert'ſchen Clavierompoſition ſagt A. Schumann: „Mit ruhigem Antlitz konnte er der letzten Minute entgegentreten. Und wenn auf ſeinem Leichenſtein die Worte ſtehen: daß unter ihm ein ſchöner Beſitz, aber noch ſchönere Hoffnungen begraben lägen, ſo wollen wir dankbar nur des erſten gedenken.“ (Geſammelte Schriften von R. Schumann, B. II. S. 240). Dieſe Worte hat Schumann im J. 1838 geſchrieben; die Grabſchrift war 1829 verfaßt worden. Heut zu Tage, wo der größte Theil der muſikaliſchen Schätze Schubert's erſchloſſen iſt, klingt Grillparzer's Grab-

Die Geſichtszüge Schubert's ſind durch weitverbreitete Porträts allenthalben bekannt geworden. Von dieſen gelten als beſonders gelungen:

Ein Kupferſtich von Paſſini, nach Wilhelm Rieder's Zeichnung[1]). Eine Litografie von Clarot[2]) in Wien, eben-

---

ſchrift, welche ſchon vor 26 Jahren Anſtoß erregte, nur noch befremdender, und es iſt zu erwarten, daß über der künftigen Ruheſtätte Schubert's nichts weiter als ſein Name zu leſen ſein wird, der, ſo wie Beethoven's Name auf dem Grab dieſes Meiſters, Alles beſagt. Damals freilich, als Grillparzer jene Worte niederſchrieb, war nicht einmal Schubert's Liedernachlaß in das große Publikum gedrungen, und der Dichter lieh mit jenen Worten eben nur dem Gedanken Ausdruck, welchen bei der Nachricht von des jungen Tondichters Tod Tauſende als einen ſehr nahe gelegenen ungeſcheut ausſprachen. Ja Schumann ſelbſt hat den verpönten Gedanken gedacht, wenn er alſo fortfährt: „Nachzugrübeln, was er noch erreichen können, führt zu nichts". Man mag übrigens hinſichtlich der Grabſchrift was immer für einer Anſicht ſein, die Thatſache bleibt unbeſtritten, daß Schubert's muſikaliſche Entwickelung eine mit den Jahren fortſchreitende war, und ſeine bedeutendſten Schöpfungen (außerhalb des Liedes) durchweg der letzten Lebensperiode angehören, ja daß er ſelbſt im Lied (Winterreiſe) auf neue Bahnen hindrängte. Er ſelbſt erklärte wenige Monate vor ſeinem Tod, daß er nun „ganz in der Oper und Sinfonie ſitze"; auf dem Krankenlager beſchäftigte er ſich mit Plänen zu größeren Werken, und an ein Verſiegen ſeiner Kraft war damals nicht zu denken. Aber — „nachzugrübeln, was er noch erreichen können", führt zu nichts, und wenn der Künſtler, welcher ſich durch ſeine Schöpfungen die Unſterblichkeit errungen, ſeine irdiſche Miſſion als erfüllt anſehen darf, ſo iſt dieß bei Schubert zweifelsohne der Fall geweſen, und in dieſem Sinn läßt ſich in Schumann's Schlußworte einſtimmen: „Er hat genug gethan, und geprieſen ſei, wer, wie er, geſtrebt und vollendet."

[1]) War verkäuflich bei Joſef Czerny in Wien am Graben Nr. 134 à 1 fl. 12 kr. C. M.

[2]) Bei Artaria u. Comp. in Wien à 36 kr. C. M.

falls nach Rieder's Zeichnung, welche überhaupt den verſchiedenen Porträts zu Grunde gelegt wurde.

Ein gemaltes Miniaturbild im Beſitz des Herrn Hofrathes Frhrn. Joſef v. Spaun in Wien. Eine Zeichnung (vom 10. Juni 1821), vorgefunden in der Mappe des im Jahre 1862 geſtorbenen Profeſſors Leopold Kupelwieſer — von dieſem entworfen [1]).

[1]) Eigenthum der Familie Kupelwieſer. Fotografiſche Abdrücke davon in Commiſſion des Kunſt- und Induſtrie-Comptoirs G. Jägermaier u. Comp. in Wien. — Von der Büſte waren Gypsabgüſſe à 12 fl. C. M. bei Haslinger zu beziehen.

XVII.

(Zur Charakteriſtik.)

Die äußere Erſcheinung unſeres Tondichters war nichts weniger als anziehend. Sein rundes, dickes, etwas aufgedunſenes Geſicht, die niedere Stirn, die aufgeworfenen Lippen, buſchigen Augenbrauen, die ſtumpfe Naſe und das gekräuſelte Haar, gaben ſeinem Kopf ein mohrenartiges Ausſehen, womit auch die, auf dem Währinger-Friedhof befindliche Büſte übereinſtimmt [1]). Seine Statur war unter Mittelgröße, Rücken und Schultern gerundet, die Arme und Hände fleiſchig, die Finger kurz. Der Ausdruck ſeines Geſichtes

---

[1]) Als nach der am 13. October 1863 vorgenommenen Ausgrabung der irdiſchen Reſte von Beethoven und Schubert des Letzteren wohlerhaltener Schädel der Reinigung und Waſchung unterzogen wurde, vermochten die dabei anweſenden Aerzte und der die Waſchung vollziehende Spitalsdiener ſich des Erſtaunens über die zarte, faſt weibliche Organiſation desſelben nicht zu erwehren. Kennzeichen muſikaliſchen Sinnes fanden ſich weder bei Schubert noch bei Beethoven an jener Stelle vor, wo man dieſe ſonſt zu ſuchen gewohnt war. — Die Veröffentlichung des Reſultates der an beiden Schädeln vorgenommenen Meſſungen ſteht noch zu gewärtigen. (S. actenmäßige Darſtellung der Ausgrabung und Wiederbeiſetzung der irdiſchen Reſte von Beethoven und Schubert. Wien bei Gerold 1863).

konnte weder als geiſtreich noch als freundlich gelten, und nur dann, wenn ihn Muſik oder Geſpräche aufregten, beſonders aber, wenn es ſich um Beethoven handelte, fing ſein Auge zu blitzen an, und belebten ſich die Züge.

So unſcheinbar, faſt abſtoßend ſein Aeußeres [1]), ſo ſchön und reich ausgeſtattet war ſein Inneres. Alle diejenigen, welche Schubert näher gekannt haben, ſtimmen darin überein, daß er ein vortreffliches Gemüth hatte, daß er ein guter Sohn war, ſeinen Geſchwiſtern in Liebe und Anhänglichkeit zugethan, den Freunden ein wahrer Freund, wohlwollend, frei von Haß und Mißgunſt, hochherzig, begeiſtert für die Schönheiten der Natur und die ihm heilige Kunſt.

In ſeinem Weſen ſprach ſich eine gewiſſe Behaglichkeit aus, und ein gutmüthiger Witz, der dieſem Wohlbehagen entſprang, ſo wie ſein Trieb nach Geſelligkeit waren die Urſache, daß ſich Menſchen von heiterer Gemüthsart und leichtem Sinne gerne ihm anſchloſſen [2]).

Franz Schubert hat nicht, wie Händel und Mozart vor ihm, und andere Meiſter der Tonkunſt nach ihm, große Reiſen gemacht, vor gekrönten Häuptern ſich und ſeine Werke producirt und dadurch erweiterte Weltanſchauung und Menſchenkenntniß gewonnen.

---

[1]) „Das vollkommenſte Wiederſpiel zu Mayrhofer — bemerkt W. Chezy in den „Erinnerungen" — gab der kleine breite Muſikus, von außen zwar ein Talgklumpen, aber mit dergeſtalt glitzernden Augen, daß ſich das innere Feuer dem erſten Blick verrieth.

[2]) Die hier folgende Charakteriſtik beruht auf mündlichen und ſchriftlichen Mittheilungen von: Spaun, Schober, L. Sonnleithner, Kupelwieſer, Bauernfeld, A. Schindler, Mayrhofer, Stadler und Frl. Anna Fröhlich.

Er war auch nicht, wie ſein Zeitgenoſſe Beethoven, in alter und neuer Literatur und in Staatsactionen bewandert, und ebenſo wenig erfreute er ſich jener modern-univerſellen Bildung, wie ſie beiſpielsweiſe Mendelsſohn und Schumann eigen war; ſeine Erziehung im väterlichen Hauſe ging nicht über das gewöhnliche Maß der nöthigſten Vorkenntniſſe hinaus, und die Zeit, die er im Convict zubrachte, wurde erwieſenermaßen mehr dem Componiren, als dem Studium der Claſſiker, der Geſchichte, Geografie u. ſ. w. gewidmet.

Dennoch würde man irre gehen, wollte man behaupten, daß es ihm an jeglicher Bildung gefehlt, und daß er das viele Schöne, was wir von ihm beſitzen, gleichſam im Traum, und ohne ſich darüber Rechenſchaft zu geben, ans Tageslicht gefördert habe.

Die wenigen vorhandenen Briefe, namentlich jene aus ſeiner ſpäteren Lebenszeit, liefern den Beweis, daß der Verfaſſer derſelben Kopf und Herz am rechten Fleck hatte.

Ein ſchlichter gerader Sinn, ein geſunder Verſtand, frei von aller Ziererei und falſchen Sentimentalität, ſpricht aus dieſen, für Schubert's Charakteriſtik werthvollen Behelfen, und fehlte ihm auch, was man höhere Bildung zu nennen pflegt, ſo darf doch nicht überſehen werden, daß ſein Drang zu ſchaffen ihn ſchon in früher Jugendzeit mit den herrlichſten Blüthen deutſcher und fremdländiſcher Dichtkunſt bekannt machte, und daß Männer, wie Franz v. Schober, Mayrhofer, Vogl u. a. m. in geiſtiger Beziehung nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf ihn geweſen ſein konnten.

„Es iſt wahr," ſagt A. Schindler [1]), „in Schubert's Leben gab es nicht Berg nicht Thal, nur gebahnte Fläche, in der

[1]) Niederrheiniſche Muſikzeitung, Jahrg. 1857.

er ſich in ſtets gleichmäßigem Rhythmus bewegte. Auch ſein Gemüthszuſtand glich einer ſpiegelglatten Fläche und war durch äußerliche Dinge nur ſchwer zu irritiren; er befand ſich im ſchönſten Einklange mit dem Grundweſen ſeiner Charakter-Eigenſchaften. Man darf geſtehen, daß ſeine Tage dahinfloſſen, wie es dem arm Gebornen und arm Gebliebenen in bürgerlicher Sfäre geziemt. Bis ins zehnte[1]) Jahr im väterlichen Hauſe, von da bis ins ſiebenzehnte Sängerknabe im kaiſerlichen Convict und auf den Schulbänken des Gymnaſiums ſitzend, alsdann drei Jahre Schulgehilfe bei ſeinem Vater im Lichtenthal, letztlich Clavierſpieler — und zwar ein muſterhafter — und Componiſt nach alleinigem Gefallen, dabei frei und unabhängig, weil ſein Verleger ſchon 15 Gulden für ein Heft Lieder, 15 Gulden für ein Klavierwerk honorirt hat. Für den Abgang ſogenannter nobler Paſſionen und Bedürfniſſe — nach Art anderer Muſiker — hatte die Dürftigkeit frühzeitig geſorgt. Familienſorgen und Kümmerniſſe aller Art, in nicht geſicherten ehelichen Verhältniſſen ihre Quelle findend, lähmten dem Genius die Schwingen nicht; denn er ſtand allein in ſeinem Zauberkreiſe, von Familien-Proſa nicht angefochten. Das Lehramt in Muſik hatte er in den letzten 8 Jahren gleichfalls aufgegeben [2]), ſomit auch die Quelle großen Mühſals und großen Undanks verſtopft. Reiſen hat er nicht gemacht, man müßte denn einige kleine Ausflüge nach Oberöſterreich als ſolche anſehen.

---

[1]) Soll heißen: ins zwölfte.

[2]) Schubert hatte ſchon vor 1820 jedes Lehramt aufgegeben, ausgenommen jenes bei Eſterhazy.

„Ein Grund der Verborgenheit, in welcher Schubert's Talent während ſeines Lebens im allgemeinen verblieb, lag in einem gewiſſen Starrſinn, einer obſtinaten Unbeugſamkeit, die ihn, unbeſchadet ſeines ausgeſprochenen Unabhängigkeitsſinnes, für gute und praktiſche Rathſchläge von Seite wohlmeinender Freunde geradezu taub machten.

„Dieſem Charakterweſen von Eigen- und Starrſinn, das auch oft genug in Fällen des geſellſchaftlichen Verkehrs ſich äußerte, iſt aber keineswegs ein Uebermaß künſtleriſchen Selbſtgefühls oder gar Ueberſchätzung zu unterſtellen. Schubert's bei allen Gelegenheiten bewieſene Pietät für die Claſſiker, ſein raſtloſes Streben, liefern Beweiſe genug gegen ſolche Unterſtellung. Eiferſüchtiges Intereſſe, Ruhmſucht, die nicht wenig Künſtler zur Thätigkeit anſpornen, waren für Schubert unbekannte Begriffe; ſeine ſo viel nur möglich behauptete Verborgenheit, ſein Wandel überhaupt, zeugen für die Reinheit ſeiner Geſinnung zur Genüge. Er war allerdings empfindlich gegen jeden noch ſo vorſichtig überzuckerten Tadel, dagegen aber ging er in der Gleichgültigkeit gegen Lobesäußerungen doch noch weiter; nicht eine Miene verzog er, wenn ihm über dies oder jenes ſeiner Werke Beifall ausgedrückt wurde, er blieb vollkommen gleichgiltig gegenüber jeglichem Lobe“ [1]).

---

[1]) Wird auf das rechte Maß zurückzuführen ſein. — Schindler's Angaben über Schubert ſind immer mit einiger Vorſicht hinzunehmen, da „der Vertraute“ Beethoven's ſich mitunter in Uebertreibungen gefällt und zu Schubert in keinem nahen Verhältniſſe geſtanden hat.

Ihm waren Falſchheit und Neid durchaus fremd — ſo charakteriſirt ihn J. Mayrhofer [1]) — in ſeinem Weſen miſchten ſich Zartheit und Derbheit, Genußliebe mit Treuherzigkeit, Geſelligkeit mit Melancholie. Beſcheiden, offen, kindlich, beſaß er Gönner und Freunde, die ſeinen Schickſalen und Productionen herzlichen Antheil widmeten und auf jenen allgemeinen hinwieſen, welcher dem länger Lebenden gewiß geworden wäre, und dem in der Blüthe Hingeſchiedenen noch gewiſſer nachgetragen werden wird.

Ueberblickt man die erſtaunliche Menge auch nur der, der Oeffentlichkeit übergebenen Werke Schuberts, ſo trägt man die Ueberzeugung davon, daß der Schöpfer derſelben, den der Tod in ſeinem 32. Lebensjahre überraſchte, mit eben ſo großer Leichtigkeit als raſtloſer Thätigkeit geſchaffen haben müſſe, zumal in ſeinen Compoſitionen mit den Notenzeichen nicht gekargt wird.

In der That war Schubert ungemein fruchtbar und fleißig und man kann von ihm wohl ſagen, daß er das ihm anvertraute Pfund treu und redlich verwerthet hat.

In der Regel begann Franz ſein Tagewerk in den Morgenſtunden, auf dem Bett ſitzend und ſchreibend [2]), und führte es ununterbrochen bis zur Eſſenszeit fort; da ging denn ſein ganzes Weſen in Muſik auf; oft fühlte er ſich von ſeinen Schöpfungen ſelbſt ergriffen und Augenzeugen verſichern, daß

---

[1]) „Erinnerungen an F. Schubert."

[2]) Spaun erzählt, daß Schubert zuweilen bei ihm übernachtet, wo er dann auch während des Schlafes die Brillen auf der Naſe behalten habe; des Morgens ſei er, oft noch in tiefer Negligé, an's Clavier gegangen, um zu fantaſieren.

ſie da an ſeinem leuchtenden Auge und der veränderten Sprache entnehmen konnten, wie mächtig es in ſeinem Inneren arbeite. Allerdings kann Schubert nur in dem Sinne thätig genannt werden, daß er, raſtlos aus ſich herausſchaffend, die Fülle ſeiner Gedanken auf dem Papier feſtzuhalten ſuchte. Zu dem, was man im gewöhnlichen Leben Arbeit nennt, und namentlich zu aller mechaniſchen Arbeit, hatte er keine Luſt, und dieß, in Verbindung mit ſeiner nicht allzu geregelten Lebensweiſe, die ihn verhinderte, mit der gewünſchten Pünktlichkeit bei Probeſtunden zu erſcheinen, war wohl auch der Grund, daß er gewiſſe, die Verfügung über ſeine Zeit beſchränkende Anerbietungen conſequent ablehnte.

Der übrige Theil des Tages wurde dann eben ſo regelmäßig dem geſelligen Vergnügen, in ſchöner Jahreszeit Ausflügen auf das Land, in Begleitung von Freunden und Bekannten geweiht. Da geſchah es mitunter, daß, wenn er ſich mit dieſen wohl zuſammenfühlte und ihm die Trennung von der ſchönen Natur und dem Rebenſafte ſchwer fiel, eine für den Abend angenommene Einladung ohne weiteres Bedenken in den Wind geſchlagen wurde, was dann zu Verdrießlichkeiten führte, die ihm übrigens nicht lange zu ſchaffen gaben. Gewiß aber bedurfte es auch nach abgeſchloſſener Arbeit nur der kleinſten Anregung, um ſeinen nie ruhenden Geiſt wach zu rufen, wie dieß mit dem „Ständchen“ der Fall geweſen.

„Wenn,“ ſagt Robert Schumann, „Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies iſt, ſo iſt Schubert eines der größten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutſche Literatur in

Muſik geſetzt. und wenn Telemann[1]) verlangt, ein ordentlicher Componiſt müſſe den Thorzettel componiren können, ſo hätte er an Schubert ſeinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte, quoll Muſik hervor; Aeſchylus, Klopſtock, ſo ſpröde zur Compoſition, gaben nach unter ſeinen Händen, wie er den leichten Weiſen W. Müllers u. A. ihre tiefſten Saiten abgewonnen."

Wer ihm einen Vorwurf zu muſikaliſcher Bearbeitung übergab, durfte überzeugt ſein, daß, wenn ihm dieſer zuſagte, die Compoſition auch in kürzeſter Friſt fertig ſein würde. So wurde das bekannte Lied „Der Wanderer" in unglaublich kurzer Zeit componirt; dasſelbe war der Fall mit dem „Zwerg" und „Erlkönig", welch' letzteren er, nachdem er die Ballade zu wiederholten Malen durchgeleſen, gleich darauf ſo eilig in Muſik ſetzte, als es eben möglich war, die Notenzeichen hinzuwühlen.

Ganz beſonders aber zeugt die folgende Thatſache ebenſo ſehr für die blitzartige Schnelligkeit ſeiner Auffaſſung, als auch für die Gefälligkeit, womit er den Wünſchen Anderer nachzukommen ſuchte.

Fräulein Anna Fröhlich, Geſangslehrerin am Conſervatorium, auf deren Anregung Schubert einige ſchöne Frauenchöre componirt hatte, beabſichtigte, ihrer Schülerin Louiſe Gosmar (ſpäter verehelichte von Sonnleithner), welche im Jahr 1827 mit ihren Eltern die Sommerzeit in Unterdöbling (bei Wien) zubrachte, zu deren Geburtstag (11. Auguſt) ein Ständchen im Garten des Landhauſes darzubringen.

---

[1]) Telemann (Georg Filipp), geb. 1681 in Magdeburg, geſt. 1767, einer der productivſten Componiſten der Welt.

Grillparzer hatte zu dieſem Zwecke ein Gedicht: „Zögernd leiſe in des Dunkels nächt'ger Stille" verfaßt, und ſie gab dieſes dem ihr befreundeten Tondichter mit der Bitte, es für ihre Schweſter Joſefine (Mezzoſopran) und einen Frauenchor in Muſik zu ſetzen. Schubert nahm das Gedicht in die Hand, zog ſich in eine Fenſterniſche zurück, ſchob, wie dieß ſeine Art war, wenn er in der Nähe ſehen wollte, die Brille gegen die Stirn hinauf, las die Verſe ein paarmal aufmerkſam durch und ſagte dann lächelnd: „Ich hab's ſchon, es iſt ſchon fertig und es wird recht gut werden." Nach einem oder zwei Tagen brachte er die reizende Compoſition. In Folge eines Mißverſtändniſſes war das Stück für Alt-Solo und Männerchor componirt; als nun Fräulein Fröhlich ihn auf dieſen Irrthum aufmerkſam machte, nahm er das Manuſcript wieder mit ſich, und brachte es am nächſten Tage in der Weiſe umgearbeitet, wie es gewünſcht worden war. Die Wirkung der Nachtmuſik bei heller Mondbeleuchtung im Freien war zauberiſch. Viele Bewohner Döblings umſtanden horchend den Garten. Schubert war (wie gewöhnlich) bei der Aufführung nicht gegenwärtig.

Ein anderes Mal ſchrieb er, im Bette liegend, in aller Eile ein Gelegenheits-Terzett [1]) für Umlauff, welches dieſer bei ihm beſtellt und auf das er ganz vergeſſen hatte, weil ihm das Gedicht abhanden gekommen war. Solcher Fälle muſikaliſcher Schlagfertigkeit wären noch manche zu verzeichnen.

Der Jubel ſeiner Freunde und der allmälig ſich ſteigernde Beifall des großen Publikums, welcher Andere berauſcht und zur Selbſtüberſchätzung getrieben hätte, brachte ihn nicht außer Faſſung, und die ehrende Anerkennung, die ihm von vielen,

[1]) Dieſes Terzett iſt wahrſcheinlich verbrannt.

durch Rang, Geist und eigene Künstlerschaft ausgezeichneten Personen zu Theil wurde, ließ ihn ein strenges Maß von Selbstgefühl nicht überschreiten. Unter den musikalischen Künstlern, welche an Franz regen Antheil nahmen, finden wir C. M. Weber, Hummel und den Sänger Lablache, welch' letzterem Schubert drei italienische Gesänge dedicirte. Mit Theodor Körner, der sich in den Jahren 1811—1813 in Wien aufhielt, war er gerade um jene Zeit, als es ihn trieb, sich ausschließlich der Kunst zu weihen, bekannt geworden, und dieser ermangelte nicht, ihn in seinem Entschlusse zu bestärken[1]).

Schubert wurde häufig in musikalische Kreise[2]) gezogen, und da geschah es denn zuweilen, daß, während der ausübende Künstler mit Lobsprüchen überhäuft wurde, Niemand des kleinen Mannes gedachte, der, am Clavier sitzend, die selbstgeschaffenen Lieder mit seelenvollem Spiel begleitete, über welche Vernachlässigung übrigens der anspruchslose Künstler um so leichter hinwegsetzte, als ja der Beifall, womit seine Composition aufgenommen wurde, zuletzt auch ihm galt.

In derlei Kreisen, besonders in eleganteren, die er nur betrat, um aus Gefälligkeit seine Lieder zu begleiten, war er schüchtern und wortkarg. Während er am Clavier saß, machte er das ernsthafteste Gesicht, und war die Sache zu Ende, so pflegte er sich in ein Nebenzimmer zurückzuziehen. Unbekümmert um

---

[1]) Nach einer Mittheilung Spaun's.

[2]) In einer dieser musikalischen Gesellschaften supplirte einmal Lablache den zweiten Baß im „Gondelfahrer"; Hummel fantasirte in einer Soirée bei Frau v. Lascny zu Schubert's Freude über das Lied: „Der blinde Knabe", nachdem es Vogl eben gesungen hatte.

Lob und Beifall, wich er den Complimenten aus, und fühlte ſich befriedigt wenn ihm ſeine Freunde ihre Zuſtimmung bezeugten[1]).

Anders war es, wenn er ſich durch keine Feſſeln der Convenienz beengt ſah; da löste ſich ſeine Zunge zu heiterer Geſprächigkeit, es fehlte ihm dabei nicht an Witz und launigen Einfällen[2]), und wenn er auch hie und da ſelbſt ſtiller blieb, ſo nahm er doch Theil an der Luſt der Andern. Den Ausdruck lauter Fröhlichkeit kannte er nicht; ſein Lachen beſtand nur in einem etwas heiſeren gepreßten Kichern.

Obwohl er ſelbſt nicht tanzte, beſuchte er doch zuweilen die Hausbälle vertrauterer Familienkreiſe, ſtets bereit, ſich zum Clavier zu ſetzen, wo er dann ſtundenlang reizende Tanzmuſik improviſirte. Jene Stücke, die ihm gefielen, wiederholte er, um ſie im Gedächtniſſe zu behalten, und ſofort aufzuſchreiben.

Hand in Hand mit ſeiner Beſcheidenheit ging auch die Achtung, die er für die muſikaliſchen Leiſtungen Anderer, ſelbſt im Liederfache, das er doch wie Keiner vor und nach ihm beherrſcht hat, hegte.

---

[1]) Als in dem Hauſe der Fürſtin Kinsky vor einer Geſellſchaft mehrere ſeiner Lieder geſungen worden waren, ohne daß ſich Jemand um ihn bekümmert hätte, und die Hausfrau endlich ſelbſt zu ihm hintrat, um ihm einige ſchöne Worte zu ſagen und gleichſam das Benehmen der Gäſte zu entſchuldigen, antwortete er der Fürſtin, ſie möge ſich nicht bemühen, er ſei das ſchon gewohnt und fühle ſich ſo weniger genirt.

[2]) Solch launiger und treffender Einfälle dürfte namentlich M. Schwind viele zu erzählen wiſſen. Schubert's Parodiren des „Erlkönig", welchen er durch die Zähne eines Kammes ſang, die Geſchichte mit den zerriſſenen Socken u. a. m. ſind echt Schubert'ſche drollige Einfälle.

In jungen Jahren hatte er ſich beſonders an Zumſteg's Lieder gehalten, von welchen ihm „Kolmal", „Maria Stuart", „die Erwartung" und „der ſtille Toggenburg" lebhaftes Intereſſe einflößten; an Kreutzer's „Wanderliedern" fand er ſo großes Gefallen, daß er einigen Schmeichlern, die ihm zuliebe daran mäkeln wollten, erklärte, ſie gefielen ihm ſehr und er wünſchte ſie componirt zu haben [1]).

Es iſt eine bekannte Thatſache, daß Schubert ein aufrichtiger Verehrer des Weines war; ja es gibt Leute, welche ihn zum Trunkenbold zu ſtempeln ſuchen, wahrſcheinlich einiger harmloſer Exceſſe wegen, deren er ſich allerdings ſchuldig gemacht hat [2]).

Franz liebte guten Wein. Da er ungeachtet der Vorſtellungen um ſeine Geſundheit beſorgter Freunde nicht zu bewegen war, die Kraft des Getränkes durch Vermengung mit Waſſer zu mildern, und da er nicht viel des Weines vertrug, ſo geſchah es wohl, daß er, beſonders im Gaſthauſe in fröhlicher Geſellſchaft, oder wenn in Privathäuſern „gute Sorten" gereicht wurden, mitunter über das Ziel hinausſchoß, und dann entweder aufbrauſend und heftig wurde, oder, wenn ihn der Wein ſchon betäubt hatte, in ein bedenkliches Stillleben

---

[1]) Aus Joſef von Spaun's Aufzeichnungen.

[2]) Bekanntlich mußte auch Beethoven den Vorwurf über ſich ergehen laſſen, ein Trinker zu ſein und zwar in Folge einiger Ausnahmsfälle von der ihm ſonſt ſo eigenen Mäßigung, die (im Jahre 1826) durch fremde Veranlaſſung herbeigeführt wurden. (A. Schindler, Biografie Beethoven's, II. Th. S. 297.)

verſank, wo dann kein Wort mehr aus ihm herauszukriegen war [1]).

---

[1]) Wilhelm Chezy, der durch Ernſt von Feuchtersleben in jene Tafelrunde eingeführt worden war, welche ſich in dem Bogner'ſchen Kaffeehauſe zu verſammeln pflegte und deren Mitglied auch Schubert war, ſpricht ſich in den „Erinnerungen aus meinem Leben“ (Bd. II. S. 292) darüber in folgender Weiſe aus: „Leider hatte ſich Schubert mit ſeinen lebensdurſtigen Neigungen zu jenen Abwegen verirrt, die gewöhnlich keine Rückkehr mehr geſtatten, wenigſtens keine geſunde; die Bekehrung iſt nicht allemal gleichbedeutend mit Umkehr, beſonders wenn einer nach dem Beiſpiele des bekannten alten Teufels ſich zum Einſiedler macht. Doch auch zu ſolcher Bekehrung konnte Schubert nicht gelangen, da er ſchon in ſeinem dreiunddreißigſten Jahre ſtarb. Er ſetzte einen gewiſſen... ſoll ich ſagen: Stolz? in die Unfälle, welche ihm auf wilden Wegen zugeſtoßen waren. Jedenfalls that er ſich etwas darauf zugute. Die reizenden Müllerlieder hatte er unter ganz anderen Schmerzen geſetzt, als jene waren, die er im Munde des armen Mühlknappen mit der verſchmähten Liebe durch ſeine Noten unſterblich machte. Auch dem Weine war er zugethan wie nur je ein Jünger der holdſeligſten Kunſt. Doch wenn das Blut der Rebe in ihm glühte, tobte er nicht etwa, ſondern liebte es, in einen Winkel zurückgezogen, ſich behaglich ſtiller Wuth zu überlaſſen, ein lächelnder Tyrann, der, wenn es anging, irgend etwas ohne Lärm verwüſtete, z. B. Gläſer, Teller, Taſſen, wobei er zu ſchmunzeln und die Augen ganz klein zuſammenzukneifen pflegte.“ — Wenn er im Gaſthauſe etwas „über die Taxe“ getrunken hatte, pflegte er dem Kellner, ſobald es zum Zahlen kam, verſtohlen unter dem Tiſch die Hand zu zeigen, der dann an der Zahl der vorgeſtreckten Finger die Zahl der vertilgten Seidel abzuzählen hatte. — Ein Freund Schubert's erwähnt auch gerne des ſogenannten „vertrunkenen Quartetts“, eines Männerquartettes, welches, bevor es Schubert componirt hatte, auch ſchon „vertrunken“ war. Der Wein ſpielte dabei unſerm Franz übel mit. Er wohnte damals (1827) auf der Baſtei.

Wenn viel und guter Wein auf dem Tiſche ſtand, mußte man auf Franzen ein wachſames Auge haben; ſo bezeugen ausnahmslos alle jene Perſonen, welche aus dieſer Schwäche Schubert's kein Hehl machen, und Gelegenheit hatten, ihn bei ſolchen Anläſſen zu beobachten. Man iſt auch vielfach geneigt, den häufigen Genuß von Wein als die Urſache der Kopfleiden und Blutwallungen zu bezeichnen, welchen er in den letzten Jahren ſeines Lebens unterworfen war, und ſelbſt die Krankheit, der er ſo ſchnell erlegen, wenigſtens zum Theil ſeiner Neigung zu geiſtigen Getränken zuzuſchreiben.

Auf dieſe Thatſachen reducirt ſich Schuberts „Trunkboldenthum"; der ſchlagendſte Beweis aber dafür, daß er ſich in der Regel in geordnet nüchternem Zuſtande befunden, liegt in der Maſſenhaftigkeit der von ihm ohne Zweifel in vollſter Geiſteskraft producirten Werke, welche ein Menſch, der die ihm ſo karg zugemeſſene Lebenszeit nicht gehörig ausnützt, nimmermehr zu Stande bringen würde.

Uebrigens wird auch Schubert, gleich vielen anderen bedeutenden Naturen, jenes ſo oft verſagte Recht in Anſpruch nehmen dürfen, bei ſeiner ſittlichen Werthſchätzung mit keinem anderen Maß gemeſſen zu werden, als gewöhnliche Menſchenkinder, deren Fehler und Schwächen oft gar nicht beachtet oder wenigſtens mit Schonung beurtheilt werden, während dieſelben Mängel an hervorragenden Menſchen als weſentliche Charakterzüge angenommen, und dasjenige, was menſchliche Schwäche war, nur zu gerne als Laſter hingeſtellt wird [1]).

[1]) So iſt es auch Mozart ergangen. (S. Otto Jahn III. Band, S. 173 ff.)

Dem weiblichen Geſchlechte gegenüber war Franz nichts weniger als unempfindlich. Die ſinnlichen Neigungen traten übrigens bei ihm keineswegs in dem Grad äußerlich hervor, als dieß ſonſt bei Menſchen von ſo lebhafter Fantaſie der Fall zu ſein pflegt. Ueber das ſentimentale Verliebtſein der Freunde machte er ſich gerne luſtig; er ſelbſt aber blieb nicht frei von erotiſchen Regungen. Einer Herzensneigung wurde bereits gedacht, an anderen dürfte es nicht gefehlt haben; ſie waren aber alle vorübergehender Natur, und weit entfernt, ein dauerndes Verhältniß zu begründen. Uebrigens hat Schubert (wie mir v. Schober mittheilte) gerade über derlei Beziehungen ſelbſt ſeinen vertrauteſten Freunden gegenüber große Zurückhaltung beobachtet.

Von den Aufführungen ſeiner Werke hielt er ſich gewöhnlich ferne. Er war ein Freund einſamer Arbeit, ſobald aber dieſe abgethan, verlangte es ihn nach geſelligem Verkehr, und jedes Feſt, jede Zerſtreuung und Unterhaltung erhielt für ihn nur durch zwangloſes Beieinanderſein die wahre Würze. Beſcheidenheit war ein Hauptzug ſeines Charakters; ſie ging bisweilen in eine Art von Zurückhaltung und Schüchternheit über, die ihn um die vollen Früchte ſeines Fleißes brachte [1]).

Nur wenn er den Druck der äußeren Verhältniſſe zu ſehr fühlte, und den ſchmerzlichen Gedanken, welch' verhältnißmäßig geringer Lohn ſeinen Leiſtungen zu Theil werde, nicht mehr von ſich abweiſen konnte, machte er ſeinem Un-

---

[1]) Herr Lickl in Wien theilte mir über dieſen Punkt (als Augenzeuge) ein frappantes Beiſpiel mit, wobei die Verleger eine nicht ſehr erbauliche Rolle ſpielen.

muth in Worten Luft, welche ſich von Bitterkeit nicht frei hielten, und zugleich verriethen, daß er von dem Bewußtſein ſeines Werthes erfüllt war.

Sein von Natur aus ſchüchternes Weſen und unangenehme Erfahrungen, die ihm ſein ſchlichter gerader Sinn und ſeine unumwundene Wahrheitsliebe bereitet haben, hielten ihn von der geräuſchvollen Welt und ihrem Treiben um ſo entfernter, als ſein, allem Flitter abholdes Weſen für dieſelbe nicht paßte, und er der Gefahr, mißverſtanden zu werden, auf dieſem Weg am ſicherſten auswich [1]).

In den letzten Jahren ſeines kurzen Erdenwallens ſcheint der Ernſt des Lebens in ſtärkerem Maße, als dieß früher der Fall war, über ihn gekommen zu ſein, doch ohne daß ſich ſein von Natur aus heiterer Sinn in Unmuth und thatenloſes Hinbrüten verwandelt hätte. Vor derlei Gemüthszuſtänden bewahrte ihn — wenigſtens für die Dauer — ſeine ſich gleich bleibende überſchwängliche Productionskraft [2]), von welcher die Werke eben dieſer Periode beredtes Zeugniß ablegen. Die in Schubert erwachte Sehnſucht, ſich eine geſicherte Exiſtenz zu gründen, die Nichterfüllung der damit in Verbindung geſtandenen Hoffnungen, und mehr als dieſes noch, ein andauerndes Unwohlſein mögen zu jener Gemüths-

[1]) Aus dem von Blahetka verfaßten Nekrolog in der Wiener Theater-Zeitung 1828.

[2]) So brachte er nach Vollendung des erſten Theiles der „Winterreiſe" einige Zeit recht heiter in Graz zu und vollendete nach ſeiner Rückkehr den zweiten Theil derſelben.

verſtimmung weſentlich beigetragen haben, und ſo fanden auch die düſteren Geſänge der „Winterreiſe“ in der Phantaſie des Tondichters fruchtbaren Boden. Ob die Compoſition dieſer Lieder den Druck ſeiner ſiſiſchen und moraliſchen Leiden noch vermehrt habe, wie von mancher Seite behauptet wird, möge dahin geſtellt bleiben[1]); es liegt vielmehr der Gedanke näher, daß er ſich durch die künſtleriſche Bearbeitung jener Reihe von Gedichten, deren Gelingen ihm wahre Befriedigung gewährte, von der trüben Weltanſchauung befreit habe, wie denn auch die vielen nach der „Winterreiſe“ entſtandenen Compoſitionen keinen Schluß mehr auf umdüſterte Seelenzuſtände geſtatten.

In dem Vorausgegangenen wurde eine Charakteriſtik Schubert's gegeben, ſoweit ſich dieſelbe aus Erſcheinungen

---

[1]) So ſagt J. Mayrhofer (Erinnerungen an Franz Schubert): „Schon die Wahl der „Winterreiſe“ beweiſt, wie der Tonſetzer ernſter geworden. Er war lange und ſchwer krank geweſen, er hatte niederſchlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Roſenfarbe abgeſtreift; für ihn war der Winter eingetreten. Die Ironie des Dichters, in Troſtloſigkeit wurzelnd, ſagte ihm zu, ich wurde ſchmerzlich ergriffen.“ — Spaun theilt in ſeinen Aufzeichnungen mit, Schubert habe die Vollendung der „Winterreiſe“ den Freunden mit den Worten kundgegeben: „Ihr werdet den Grund meiner düſteren Stimmung bald erfahren, ich werde euch bei Schober ſchauerliche Lieder vorſingen, ſie haben mich ſelbſt angegriffen.“ — Schober erklärt ſich gegen jede derartige Ausſchmückung, und auf Schubert's eigene Productionskraft hinweiſend, behauptet er, der Tondichter habe eben in ſeiner kleinen Bibliothek, die ihm Schober eingerichtet hatte, Müller's Lieder vorgefunden, ſich von denſelben angezogen gefühlt und ſie, ſo wie viele andere Gedichte, in ſeiner Weiſe muſikaliſch ſtimmungsvoll wiedergegeben.

des äußeren Lebens herſtellen ließ, Erſcheinungen, die faſt nie über das Maß des Gewöhnlichen, Alltäglichen hinausgehen, und darum auch die geſchilderte Perſönlichkeit in dieſem Licht erſcheinen laſſen.

Ein erſchöpfendes, ungleich bedeutenderes Bild dieſer ſo eigenthümlichen, zart organiſirten Natur würde ſich dann entwerfen laſſen, wenn die Geiſteswerkſtätte aufgedeckt, und wie dieß bei den meiſten großen Künſtlernaturen zutrifft, die innige Wechſelbeziehung zwiſchen äußerem Leben und geiſtigem Schaffen wahrnehmbarer geweſen wäre, als es bei Schubert der Fall geweſen iſt.

Es hat aber vielleicht außer ihm keinen großen Tondichter gegeben, deſſen äußere Exiſtenz von der Kunſt ſo gänzlich losgelöſt, und in keiner Beziehung zu derſelben geſtanden hat. Sein Erdenwallen zog ſo ereignißlos und unſcheinbar vorüber und ſtand ſo ganz außer allem Verhältniß zu den Werken, welche dieſer, wie vom Himmel gefallene Genius geſchaffen hat, daß man ſich zuletzt immer nur an dieſe wird halten müſſen, um des reichen Schatzes von Geiſt und Gemüth gewahr zu werden, der in Schubert gelegen hat.

Im gewöhnlichen Leben (ſagt Franz Schober von ihm) war nur Wenigen, und dieſen in ſeltenen geweihten Stunden Gelegenheit geboten, ſich zu überzeugen, welch' ein Seelenadel ihn auszeichnete, und ſie entnahmen dieß aus Zeichen und Worten, welche ſich nicht leicht wiederholen und beſchreiben laſſen.

Als Abſchluß der „Charakteriſtik" möge noch ein Gedicht[1]) von Franz Grillparzer ſeine Stelle finden, in welchem

[1]) Erſchien abgedruckt in der Wiener Zeitſchrift Jahrg. 1841, Nr 5.

der mit Schubert wohlbekannte Dichter deſſen eigenartiges Künſtlerweſen in den folgenden Zeilen zuſammenfaßt:

Schubert heiß ich, Schubert bin ich,
Und als ſolcher geb' ich mich.
Was die Beſten je geleiſtet,
Ich erkenn' es, ich verehr' es,
Immer doch bleibt's außer mir.
Selbſt der Kunſt, die Kränze windet,
Blumen ſammelt, wählt und bindet,
Ich kann ihr nur Blumen bieten,
Sichte ſie, und — wählet ihr.
Lobt ihr mich, es ſoll mich freuen,
Schmäht ihr mich, ich muß es dulden;
Schubert heiß ich, Schubert bin ich,
Mag nicht hindern, kann nicht laden;
Geht ihr' gern auf meinen Pfaden,
Nun wohlan, ſo folget mir.

XVIII.

(Ueberſchau.)

Das deutſche Lied feiert in Franz Schubert ſeinen größten, genialſten Meiſter. Er hat ſich wohl in allen zu ſeiner Zeit bekannten Muſikgattungen verſucht, und als Einer der Erſten hervorgethan; das Eigenthümlichſte und Vollendetſte aber, was wir von ihm beſitzen, iſt das Lied. Kein Tondichter hat ihn darin erreicht, geſchweige denn übertroffen, und ſo wird er allenthalben als Fürſt im Liederreich begrüßt und hochgehalten.

Die Anfänge des Liedes, dieſer ſo recht dem Innerſten der Menſchenbruſt entſprießenden Pflanze, reichen bis in die erſte Zeit der Ausbreitung des Chriſtenthums zurück, durch welches der Reichthum der Innerlichkeit zuerſt erſchloſſen, und damit auch die Sangesluſt geweckt und gefördert wurde. Jahrhunderte aber zogen vorüber, bis es die mannigfachen Phaſen ſeiner Fortbildung durchlaufen hatte, und — erſt in unſeren Tagen — jenen künſtleriſchen Höhepunkt erreichte, auf welchem wir nunmehr dasſelbe als eine in ſich abgeſchloſſene bedeutungsvolle Kunſtgattung erblicken, und von dem aus ſein eigenartiges Weſen die ganze Tonwelt belebend und befruchtend durchdringt.

Die Entwicklungsgeſchichte des deutſchen Liedes weiſt darauf hin, daß dasſelbe erſt dann die feſte Grundlage für ſeine Weiterbildung gewann, als es ſich aus den Banden des ſyllabiſch recitirenden alten Kirchenliedes und der Sprachmelodie der Minne- und Meiſterſinger [1]) losgerungen und dem energiſch vordringenden Volksgeiſt anvertraut hatte, unter deſſen belebendem Hauch die liebliche Knospe des Liedes, das Volkslied, emporkeimte.

Das Volk ſang eben ſeine eigenen Lieder. Dieſe gingen von Mund zu Mund und Niemand aus der Menge dachte daran, die Lieblingsweiſen in Notenzeichen feſtzuhalten. Muſikaliſche Meiſter, als ſie der unverwüſtlichen Macht dieſes weltlichen, weſentlich melodiſchen Schatzes gewahr wurden, bemächtigten ſich ſeiner, und ſchufen durch contrapunktiſche Bearbeitung das Volkslied zum Kunſtlied um, an welchem im Gegenhalt zu der inſtinktmäßig ſich ausſprechenden Volksweiſe ſofort die glattere Form, mitunter auch ein

---

[1]) Der Minneſang blühte um 1100—1500 Der berühmte Wettſtreit auf der Wartburg fand im Jahre 1207 ſtatt. Einer der letzten Minneſänger: Oswald von Wolkenſtein, ſtarb 1445. — Die Blütezeit der Meiſterſinger fällt in die Jahre 1300—1600. Der Meiſterſinger Hans Sachs ſtarb 1576. Sein völliges Ende fand der Meiſterſang erſt im Jahre 1839, wo die letzten vier Mitglieder der Ulmer Singſchule ihr Innungszeichen ablegten. Der Meiſterſänger hohe Schul' war (nach Wagenſeil) vornehmlich in Nürnberg, ihr Sammelplatz in Mainz. — S. A. Reißmann: „Das deutſche Lied in ſeiner hiſtoriſchen Entwicklung", Kaſſel 1861. — A. W. Ambros: „Geſchichte der Muſik", II. Bd. S. 258 u. ff.

tieferes Erfaſſen des Inhaltes zu Tage trat, doch ohne daß das Lied ein individuelles Gepräge erhalten hätte [1]).

Dieſes ſubjective Moment gelangte, einen entſcheidenden Wendepunkt in dem Fortſchreiten des Liedes bezeichnend, erſt dann zur Geltung, als im Gefolge der Oper, der Cantate, des Oratoriums und Concertes die Inſtrumentalmuſik ein gewiſſes Maß von Selbſtſtändigkeit gewonnen hatte, und die damit in Verbindung ſtehende Arie allmälig wieder auf das (von den Meiſtern mittlerweile vernachläſſigte) Lied zurückführte, welchem nun auch die reicheren Mittel der dramatiſchen und der Inſtrumentalmuſik zu ſeinen Zwecken ungeſchmälert zu Statten kamen [2]).

---

[1]) „Eine große Zahl deutſcher, körniger, aber ſchon weit feiner belebter wärmerer herzlicher Volkslieder, welche in der Zeit zwiſchen 1480 und 1550 eben beliebt waren, iſt in den tüchtigen kunſtreichen Bearbeitungen derſelben durch die Meiſter der damaligen Schule deutſcher Tonſetzer erhalten, zu welcher Männer zählten, wie Heinrich Finck, Lorenz Lemlin, Heinrich Iſaak u. a. m. Neben ſolchen Meiſtern waren auch die Lauteniſten bedacht, für ihr Publikum beliebte Volksweiſen in Lautentabulatur zu bringen, und die Organiſten dergleichen auf ihrem Inſtrumente hören zu laſſen. Das Volkslied, einer Feldblume gleich, die am Morgen in ſtiller Lieblichkeit daſteht, und Niemand weiß zu ſagen, wer ſie gepflanzt hat, wurde ſo in den Kunſtgarten der höheren Muſik verſetzt und entfaltete ſich zu Blüten von oft wunderbarer Pracht und Fülle". — Ambros Geſchichte der Muſik, Bd. II., S. 281 u. ff.

[2]) Die Arie, als der lyriſche Ausdruck einer feſtgehaltenen Stimmung, ruht wohl auf derſelben Baſis wie das Lied, geht aber über die Liedform in dem Maß hinaus, als das darzuſtellende Gefühlsobject weiter und bedeutender wird und jenes des Liedes überragt. Die deutſchen Meiſter (Händel, Bach, Gluck) bewirkten dieſe Erweiterung durch reichere harmoniſche Anlage, wogegen die Italiener in dem figurirten Geſang und dadurch zu erzielenden Theatereffect die Haupt-

Neuer und mächtiger Impuls wurde ihm (im ſechzehnten Jahrhundert) durch die in Folge der Reformation veränderte Bedeutung des Kirchengeſanges [1]), durch die Gründung von Singchören, durch die Cultivirung des einſtimmigen Liedes in Schule und Haus, durch die Verwendung der Laute als Begleitungsinſtrument und namentlich auch durch die eingehende Pflege, welche das lyriſche Lied in der Poeſie fand [2]), dem ſich nun die Componiſten mit erneuertem Eifer zuwendeten.

In dem Maße aber, als die Muſik überhaupt ihre Herrſchaft über die Nation immer mehr ausbreitete, begann das urſprüngliche Volkslied abzublühen. Die fortſchreitende muſikaliſche Bildung drängte den Volksgeſang immer ent-

---

ſache erblickten. Graun, Haſſe, Telemann, Benda, Doles und Quanz neigten der italieniſchen Weiſe zu; an die deutſche hielten ſich Marpurg und die Schüler Seb. Bach's, dieſe durchweg der norddeutſchen Schule angehörig, deren Spuren auch in die Jetztzeit noch hereinragen. — S. Reißmann: „Das deutſche Lied".

[1]) Hier kommt insbeſondere der Choral in Betracht, der auf Grund der proteſtantiſchen Lebensanſchauung zu einem guten Theil aus dem Volkslied ſich entwickelte, dieſes aber hinwieder mannigfach umgeſtaltete. Der reichere Rhythmus des Volksliedes mußte dieſem nicht ſelten abgeſtreift werden, damit es evangeliſches Kirchenlied wurde.

[2]) So entſtand zu Anfang des 17. Jahrhunderts der Palmenorden, um 1643 die Zeſen'ſche deutſchgeſinnte Geſellſchaft in Hamburg und 1656 der Schwanenorden an der Elbe — Vereine, die es ſich zur Aufgabe machten, der deutſchen Poeſie den Weg zu ſchönſter Entfaltung zu bahnen. In dem „Palmenorden" ragten als Dichter die Schleſier: Martin Opitz und Chriſtian Hofmann, ſodann Flemming, Gryphius und Kaspar von Lohenſtein hervor.

ſchiedener in die feſtgefügten Formen des kunſtgemäßen Geſanges und es entfaltet ſich als neue Blüthe das volksthümliche Lied, die Mitte haltend zwiſchen dem eigentlichen Volksgeſang, von welchem es die leichtere Faßbarkeit des Inhaltes, und dem Kunſtlied, von dem es die ausgebildetere Form entlehnt.

Hatte ſchon das alte Volkslied durch ſeine Naivetät und den unverſiegbaren Reichthum des Volksgemüthes, aus dem es ſchöpfte, eine Fülle mannigfacher Geſtaltungen hervorgezaubert, ſo ſchwoll dieſe ſelbſtverſtändlich noch üppiger unter der Hand jener Künſtler, die es verſtanden, volksthümliche Geſänge in des Wortes höherem Sinn zu ſchaffen. Iſt es doch eben dieſes volksthümliche Element in ſeiner edelſten Bedeutung, welches, künſtleriſch durchgebildet, ſo vielen Werken der größten muſikaliſchen Meiſter, und namentlich auch der Schubert'ſchen Muſe, ihre allgemein durchgreifende Wirkung geſichert hat und deren Lebensfähigkeit auch für die Zukunft gewährleiſtet [1]).

---

[1]) So beruht die Größe und Unvergänglichkeit der Händel'ſchen Oratorien ganz hauptſächlich noch auf dem volksthümlichen Zug, der die Chöre durchweht; wie mächtig der Volksgeſang in die Inſtrumental- und Geſangsmuſik Haydn's und ſelbſt S. Bach's hineinragt, bedarf keiner weiteren Ausführung; und eben dieſes Volksthümliche iſt es, welches den künſtleriſch ſo vollendeten Dramen Mozart's, Weber's u. ſ. w. unverwüſtliche Jugendfriſche und Anziehungskraft verleiht. — In der Geſchichte der europäiſch-abendländiſchen Muſik — bemerkt Ambros — (Geſchichte der Muſik II. Bd. S. 276) iſt das Volkslied von höchſter Wichtigkeit; es bildet neben dem Gregorianiſchen Geſang die zweite Hauptmacht. Es war der unerſchöpfliche Hort, aus dem die größten Meiſter des Tonſatzes die Melodien entnahmen, welche ſie nicht blos

Die Pflege des Kunstliedes hatte bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein überwiegend der deutsche Norden auf sich genommen, wo seit geraumer Zeit eine ungezählte Schaar von Componisten [1]) sich für die Fortbildung desselben thätig erwies, während in dem größeren Theil von Süddeutschland, und insbesondere auch in Wien, das im Gesang dem Virtuosenthum (italienischer Gesang) huldigte, die Bedeutung des Liedes eine kaum nennenswerthe war. Im Norden übte die italienische Oper noch keinen übermächtigen Einfluß aus. Dort war es vielmehr das Singspiel, welches fördernd und umgestaltend auf das Lied einwirkte. In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstanden aber auch in Norddeutschland die bescheidenen Anfänge der deutschen lyrischen Poesie, vertreten durch die Liederdichter Weiße [2]), Gleim, Hagedorn, Jakobi u. a. m., denen sich Adam Hiller als Liedercomponist und Vorläufer noch anderer Componisten beigesellte [3]). Als dann Herder den Sinn für das Volkslied neu geweckt hatte, und mit Goethe's lyrischen Gedichten ein neuer

---

weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größten ernstesten Art aufbauten.

[1]) S. Reißmann: „Das deutsche Lied", S. 96 u. ff.

[2]) Weiße wollte durch seine Opern die Deutschen zum geselligen Gesang anhalten, und in der That wirkte die Operette auf die Ausbildung des Liedes zurück. — S. Otto Jahn: Mozart, Bd. III. S. 342 ff.

[3]) Neefe, Reichhardt und Gluck componirten auch Klopstock'sche Oden, doch ohne damit durchgreifenden Einfluß zu gewinnen. Auch Schubert versuchte sich an den Oden und zwar mit größerem Erfolg.

Liederfrühling aufgegangen war, begann auch für das geſungene Lied die neue Periode, in welcher Melodie und Begleitung, inniger dem Wort ſich anſchließend, die geheimen Züge des menſchlichen Herzens prägnanter, als es bisher geſchehen, zum Ausdruck brachten.

Im Norden Deutſchlands ſchloſſen Klein[1]), Berger[2]), Reichhardt[3]) und Zelter[4]) (die beiden Letzteren beinahe ausſchließlich der Goethe'ſchen Poeſie huldigend) die ihnen vorhergegangene Reihe von Liedercomponiſten zu einer Zeit ab, als Franz Schubert's Geſtirn ſchon im Aufgehen begriffen war; im Süden waren Haydn, Mozart und Beethoven auch im Lied ſeine unmittelbaren Vorläufer. Die obengenannten, der Berliner Schule angehörenden Liedercomponiſten beſtrebten ſich wenigſtens in einigen ihrer Geſänge, die Innigkeit des Volksliedes mit der Poeſie des Volksausdruckes zu verbinden, und überhaupt die muſikaliſchen Darſtellungsmittel für das neuentſtandene lyriſche Gedicht (insbeſondere das Goethe'ſche) beſtimmter zu bezeichnen. Was die Tonheroen Haydn, Mozart und Beethoven im Lied geſchaffen, ſteht zwar in keinem Verhältniß zu ihren Schöpfungen auf dem Gebiet der Oper und der Inſtrumental-

---

[1]) Klein (Bernhard), geb. 1794 zu Köln, geſt. 1832 als Muſikdirector an der Univerſität in Berlin.

[2]) Berger (Ludwig), geb. 1777 in Berlin, geſt. daſelbſt 1839.

[3]) Reichardt (Friedrich), geb. 1751 zu Königsberg, wurde Hofkapellmeiſter in Berlin, ſpäter in Kaſſel, und ſtarb 1814 in Giebichſtein.

[4]) Zelter (Carl Friedrich), geb. in Berlin 1758, geſt. daſelbſt 1832, wenige Monate nach Goethe.

muſik; aber der Genius ließ ſich auch hier ſein Recht nicht rauben, und ſo finden ſich denn auch unter ihren Geſangscompoſitionen mehrere Meiſterſtücke vor, welche an melodiſcher und harmoniſcher Schönheit alles vordem in dieſer Art Geſchaffene überragen.

Die Lieder Mozart's ſind entweder in der ganz einfachen Weiſe des volksthümlichen Geſanges gehalten, oder ſie ſind, wo ein ideellerer Inhalt vorliegt, ſceniſch erweitert[1]). Die einzelnen Züge des Gedichtes erſcheinen da in einer gewiſſen Selbſtſtändigkeit muſikaliſch wiedergegeben, und es tritt eine Liedform zu Tage, in welcher der poetiſche Inhalt rückhaltloſer zum Ausdruck gelangt, als dies bei der zuſammengefaßten Art des ſtreng lyriſchen Liedes der Fall iſt.

Gleichwie Mozart, dem Zug ſeiner künſtleriſchen, zum Drama hindrängenden Individualität folgend, das Lied ſceniſch erweiterte, war es dem Beethoven'ſchen Genius be-

---

[1]) Unter den einundvierzig bekannt gewordenen Mozart'ſchen Liedern (aus welchen übrigens einige Arietten und mehrſtimmige Geſänge auszuſcheiden ſind) ragen: „Das Veilchen", „Abendempfindung", „Trennung", „An Chloe" und „Unglückliche Liebe" durch ſchönen Ausdruck und Formvollendung über die anderen hervor. Die beiden erſtgenannten ſind ſceniſch erweitert. Das Lied: „An Chloe" nähert ſich der Art einer italieniſchen Canzonette; „Unglückliche Liebe" iſt dramatiſch leidenſchaftlich gehalten. Alle übrigen Lieder ſind, wenn auch nicht ohne Reiz, ſo doch muſikaliſch unbedeutend. Die Gedichte von Weiße, Hagedorn, Jakobi, Blumauer, Hermes, Hölty, Günther, Kanitz und Claudius boten keinen Anlaß zu größeren Compoſitionen, die lyriſche Poeſie Goethe's aber, aus welcher die ſpäteren Liederſänger ſo reichlich geſchöpft haben, ſcheint Mozart nicht bekannt geweſen zu ſein. Was er daraus gemacht haben würde, zeigt das einzige, von ihm in Muſik geſetzte, Goethe'ſche Lied: „Das Veilchen".

ſchieden, dasſelbe auf inſtrumentalem Wege — durch reichere und bedeutendere harmoniſche Grundlage in der Begleitung [1]) — weiter auszubilden und in eine höhere Sfäre zu heben. Die Begleitung des Geſanges gewinnt bei ihm hie und da eine Reichhaltigkeit, die ſchon auf das folgende Stadium hinweiſt, in welches das Lied mit Schubert eintreten ſollte.

Beethoven hat übrigens (gleich Joſef Haydn) die ſchönſten Lieder in den Adagio's ſeiner Inſtrumentalmuſik geſungen; dieſe ſind tiefer gedacht und empfunden, als ſeine mit Textworten verſehenen Geſänge; deſſen nicht zu gedenken, daß letztere zum großen Theil noch nach Mozart'ſchem Vorbild geſchaffen, für Beethoven's Größe in keiner Weiſe als Maßſtab dienen können [2]).

Nachdem die wieder erblühte lyriſche Dichtung zu feſterem Anſchluß an des Dichters Wort und dadurch zu intenſiverer Verwendung der muſikaliſchen Ausdrucksmittel hingedrängt hatte, nachdem der Vater der Inſtrumentalmuſik, Joſef

---

[1]) In den „Schottiſchen" und „Iriſchen Liedern" ſind nebſt dem Clavier auch Streichinſtrumente verwendet.

[2]) Unter den achtundvierzig veröffentlichten Liedern und Arietten Beethoven's behaupten die geiſtlichen Lieder (op. 32), die Cantate (op. 48) „Adelaide", Sehnſucht", „Wonne der Wehmuth", „Mit einem gemalten Band", „Das glückliche Land", „Der Wachtelſchlag", „Neue Liebe neues Leben" und der herrliche Liederkreis: „An die ferne Geliebte" eine hervorragende Stelle. Beethoven war mit der Goetheſchen Lyrik wohl vertraut, er componirte zehn Gedichte von Goethe, darunter „Sehnſucht" vier Mal. Der „Liederkreis" iſt eine muſikaliſche Form, welche Schubert in den „Müllerliedern" und der „Winterreiſe" noch weiter ausbildete. Die Lieder Klärchen's aus „Egmont" ſind, namentlich das „Freudvoll und leidvoll" ſceniſch erweiterte.

Haydn, Lieder in volksthümlich inſtrumentalem Sinn geſchrieben, Mozart und Beethoven, jeder in ſeiner Art, das Lied zu künſtleriſcher Bedeutung erhoben, und ſo viele andere große und kleine Meiſter an ſeiner Fortbildung den regſten Antheil genommen hatten, ohne daß es Einem derſelben gelungen wäre, alle Bedingungen zur Vollendung des Ideales in ſich zu vereinen; ward einem Sohn des deutſchen Südens, dem armgebornen Schullehrerskinde in der klang- und ſangreichen Stadt am Donauſtrande, einer Künſtlernatur, deren Organismus in ſeiner Art ſo reich und tief angelegt war, als jener Mozart's oder Beethoven's, die wunderbare Gabe verliehen, das Innige des Volksliedes mit der Prägnanz des Wortausdruckes und dem ganzen Zauber des Vocalen und Inſtrumentalen zu verſchmelzen, und durch das Zurückgehen auf die knapp gegliederte und künſtlich in einander gefügte Liedform jenes muſikaliſche Kunſtwerk zu ſchaffen, in deſſen engebegrenztem Rahmen eine Welt ſich wiederſpiegelt und in wunderbar vielgeſtaltiger Abwechslung die zarteſten und leidenſchaftlichſten Regungen des menſchlichen Herzens zu vollem und wahrem Ausdruck gelangen.

Dieſer Meiſter, deſſen auf unerſchöpflicher Erfindungsgabe und reichſter Fantaſie beruhende Eigenthümlichkeit im Lied ſchlechterdings kein Vorbild kennt, iſt Franz Schubert, und mit ihm erreichte die ſeit Jahrhunderten gehegte Pflanze ihre erſte und höchſte Blüthezeit.

Bei Nennung ſeines Namens ſteht das deutſche Lied mit ſeiner ganzen unwiderſtehlichen Kraft vor unſerer Seele. Er iſt der Schöpfer des, auf den Urſtamm des Volksthümlichen gepfropften Liedes, und eben dieſes volksthümliche Element in Verbindung mit der vollendeten

künſtleriſchen Durchbildung iſt es, was demſelben eine ſo große Wirkung ſichert, und — wie ein begeiſterter Verehrer der Schubert'ſchen Muſe ſich ausdrückt, — bei voller Befriedigung des geiſtigen Bedürfniſſes und veredelten Geſchmackes, immerdar an jene Urempfindung anklingt, die uns das ganze Leben hindurch an ein großes Ganzes, an eine lebendige Gemeinſchaft verwandter Elemente bindet. „Das Schubert'ſche Lied wirkt mit dem Zauber, den nur geniale Schöpfungen ausüben; er hat Tonweiſen in ſeiner Fantaſie gefunden, die der Menſchenſeele ihre tiefſten Geheimniſſe offenbaren, und ebenſo neu und überraſchend in ihrer Erſcheinung, als vertraut und heimiſch in ihrem innerſten Weſen die Offenbarung des Wahren im Schönen ſiegreich vertreten. Bei den Klängen ſeiner Lieder erwacht die Sehnſucht nach einer ſchöneren Heimat, dem Ideal, in unſerer Bruſt, und Schmerz und Trauer löſen ſich in jene ſüße Wehmuth auf, die der Aufblick zum Himmel und das Gefühl der Befähigung gibt, ſich in ſeine lichten Räume empor zu ſchwingen. Er lauſchte der menſchlichen Stimme, die als Werkzeug der Tonkunſt mehr als jedes andere eine ungeahnte Fülle des Ausdruckes und der Schönheit entfaltet, mit wunderbarem Inſtinct ihren ſubjectiven Zauber, ihr gleichſam perſönliches Seelengeheimniß ab, und verſtand es andererſeits, durch das Relief einer bedeutenden inſtrumentalen Begleitung den Geſang zu beleben und charakteriſtiſch bedeutſam zu geſtalten."

Im Gegenſatz zu den vereinzelten Liedercompoſitionen anderer Meiſter bilden Schubert's Lieder durch ihre ungewöhnlich große Zahl und ihren geiſtigen Zuſammenhang, der

die ganze Schaffensperiode des Meisters durchzieht und ausfüllt, in ihrer Gesammtheit eine neue umfassende Schöpfung, eine volle Welt dessen, was die Menschenbrust an Freud' und Leid, an Hoffen und Sehnen, an Liebe und Haß, Trotz und Ergebung und den mannigfaltigen Gefühlen, wie diese im Leben zum Durchbruch kommen, in sich schließt und ausströmt.

Die bis jetzt bekannt gewordenen Lieder Schubert's erreichen die Zahl von beiläufig sechshundert[1]). Viele deutsche und auch mehrere fremde Dichter lieferten dazu ein größeres oder kleineres Contingent von Gedichten, und ragt unter den Ersteren Goethe als derjenige hervor, dessen lyrische Gedichte in dem Schubert'schen Liederkranz nach jeder Seite hin die erste Stelle für sich beanspruchen dürfen[2]). Der größte deutsche Dichter wurde auch der Schöpfer des modernen gesungenen Liedes. So wie vor ihm Beethoven, nach ihm Mendelssohn und Schumann, wendete sich auch Schubert in der zweiten Periode seines Schaffens mit Vorliebe der Goethe'schen Lyrik zu[3]). Quillt doch das Lied Goethe's so unmittelbar aus dem reichen, tiefbewegten Innern des Dichters hervor, daß der Musiker schon eine bezaubernde Sprachmelodie vorfindet, die er sofort mit Tönen umkleidet.

---

[1]) So viele Lieder enthält (in Abschrift) die Witteczek'sche Sammlung.

[2]) In frühester Zeit (1811—1815) wählte Schubert hauptsächlich die zahmen sentimentalen Poesien von Hölty, Mathisson, Kosegarten, Salis u. s. w., wie diese eben damals beliebt waren und dem Schulgehilfen in die Hände fielen. Später wirkten Mayrhofer, Vogl und Schober auf seine Wahl von Gedichten ein.

[3]) Er hat an 60 Goethe'sche Gedichte in Musik gesetzt.

Die formelle Abrundung des Goethe'ſchen Gedichtes zügelte auch Schubert's überſchäumende Fantaſie, und ſo ſind denn ſeine Compoſitionen dieſer Gedichte ihrer Mehrzahl nach dem Vollendetſten anzureihen, was er im Lied geſchaffen hat [1]). Weniger günſtig mußte ſich Schubert's Verhältniß zu dem anderen deutſchen Dichterfürſten Friedrich von Schiller geſtalten. Der ideale Geiſtesflug dieſes Meiſters, der reflektirende Zug, welcher viele ſeiner Poeſieen durchweht, läßt dieſe nicht in dem Maße für die muſikaliſche Behandlung geeignet ſein, als es die lyriſchen Weiſen Goethe's ſind, die, wie er ſelbſt ſagt, „ungeſucht und ungerufen ſich bei ihm einſtellten, und durch die Wirklichkeit angeregt, in dieſer ihren Grund und Boden haben." Ohne Zweifel war auch Schubert, in deſſen Hände die Schiller'ſchen Gedichte frühzeitig gelangten, von jenem ſchwärmeriſchen Enthuſiasmus erfüllt, mit welchem namentlich jugendliche Gemüther die Balladen und die leiden-

[1]) Dahin gehören: Die Geſänge aus „Wilhelm Meiſter" und jene aus „Weſtöſtlicher Divan"; „Ganymed", „Schwager Kronos", „Raſtloſe Liebe", „Erlkönig", „Willkommen und Abſchied", „Grenzen der Menſchheit", „Gretchen am Spinnrad", Der Muſenſohn", „Erſter Verluſt", „Wanderers Nachtlied", „Geheimes". — In dem „Nachtlied" (op. 4) iſt auf kleinem Rahmen ein verhältnißmäßig großer Reichthum von Rhythmen entwickelt und das Metrum findet faſt in jeder Strofe eine andere Darſtellung. In einigen Liedern wie: „Der Fiſcher", Heidenröslein", „Nähe der Geliebten", „Jägers Abendlied" iſt die einfachſte Liedconſtruction feſt gehalten, und es iſt hauptſächlich die Melodie, die den Zauber der Worte zu einheitlichem Zug zuſammenfaßt; dagegen tritt bei anderen die Clavierbegleitung in bedeutender und charakteriſtiſcher Weiſe hervor (wie z. B. „Gretchen am Spinnrad"). Wunderbar duftig ſind die Suleika-Lieder.

ſchaftlichen Poeſieen aus des Dichters Sturmperiode zu verſchlingen pflegen, und ſo entſtanden ſchon in den Jahren 1813—1815 die umfangreichen Compoſitionen: „Die Bürgſchaft", „der Taucher" und „Ritter Toggenburg", ſowie mehrere Lieder, die zwar mit den ſpäter auf Goethe'ſche Worte entſtandenen den Vergleich nicht aushalten, immerhin aber von der außerordentlichen Begabung des jungen Tondichters glänzendes Zeugniß geben. Es tritt eben hier die Wahrnehmung zu Tage, daß Schubert ſchon in früher Zeit einzelne Lieder geſchaffen hat, die vermöge ihrer Vollendung der reifſten Periode ſeines künſtleriſchen Wirkens angehören könnten [1]).

Eine eigenthümliche muſikaliſche Behandlung erheiſchten die antikiſirenden Gedichte Mayrhofer's, wie: „Memnon", „Antigone und Oedip", „Iphigenie", „Aus Heliopolis", „Philoktet", „Oreſt auf Tauris", „Der entſühnte Oreſt", „Freiwilliges Verſinken", „Lied des Wanderers an die Dioskuren" u. ſ. w. Schubert's hohe Begabung, für jedweden ihm dargebotenen poetiſchen Vorwurf den rechten Ton anzuſchlagen und den innerſten Kern der Sache zu treffen, tritt gerade bei dieſen mehr in heroiſchem Styl gehaltenen, als lyriſchempfundenen Gedichten mit ſchlagender

[1]) So gehört das ſchöne tiefempfundene Lied: „Thekla eine Geiſterſtimme" dem Jahre 1813, „des Mädchens Klage" (eines der echt lyriſchen und darum auch ſangbarſten Schiller'ſchen Gedichte) dem Jahre 1815 an. Auch die Lieder: „Emma", „Hectors Abſchied", „der Kampf", „die Erwartung", „Laura am Clavier", „Entzückung an Laura" u. ſ. w. ſtammen aus dieſer früheren Periode. — Sch. hat im Ganzen zwanzig und einige Gedichte von Schiller in Muſik geſetzt, von welchen nebſt den oben zuerſt genannten zwei Liedern noch: „Gruppe aus dem Tartarus" und „Dythirambe" als muſikaliſch werthvoll hervorzuheben ſind.

Wirkung hervor [1]). Die obengenannten Lieder zählten zu jenen, mit welchen Vogl's dramatiſche Vortragsweiſe die größten Effecte erzielte. Dieſen Geſängen reihen ſich (in der Zahl von achtzehn) die in Tönen verklärten Lieder Franz von Schober's an, durchweg in der Blüthezeit des Componiſten entſtanden, von welchen „Jägers Liebeslied", „Pilgerweiſe", „Viola", „Schatzgräbers Begehr", „Todtenmuſik" und das „pax vobiscum" aus den geiſtlichen Liedern zu den ſchönſten und verbreitetſten gehören [2]).

Specielle Beachtung verdienen jene Geſänge, welche der Tondichter entweder gleich urſprünglich als einen Kranz ſich aneinander reihender Lieder, wie ihn eben der Dichter gewunden hat, darſtellte, oder die, wenn auch nicht unmittelbar ineinander verſchlungen, durch die darin herrſchende einheitliche Stimmung zu einem Ganzen verwebt und verbunden erſcheinen. Es ſind dieß die Müllerlieder, die Geſänge Oſſians, jene aus W. Scott's „Fräulein am See", die geiſtlichen Lieder, die Winter-

[1]) Auch Goethe's antikiſirende Gedichte: „An Schwager Kronos", „Ganymed" und „Grenzen der Menſchheit" ſind muſikaliſch bedeutend wiedergegeben. — Von „Memnon" pflegte Mayrhofer zu ſagen, daß dieſer erſt durch Schubert's Töne ſich ihm vollends aufgeklärt habe. — Unter den übrigen Liedern (auf Mayrhofer'ſche Dichtungen) ragen „Der zürnenden Diana" und „Nachtſtück" durch großartige und tiefſinnige Auffaſſung hervor. — Die Zahl der von Schubert in Muſik geſetzten Gedichte von Mayrhofer beträgt ungefähr dreißig, darunter der „Gondelfahrer", welchen Schubert auch als Vocalquartett componirte.

[2]) Auch das wirkſame komiſche Terzett: „Der Hochzeitsbraten" und das ſchöne Männerquintett „Mondenſchein" ſind auf Schober'ſche Gedichte componirt.

reiſe und — zum Theil — der „Schwanengeſang“ [1]). Die zuerſt genannten umfaſſen den unter dem Titel: „Die ſchöne Müllerin“ bekannten Cyklus von Geſängen nach Gedichten von Wilhelm Müller [2]). Der Liederkranz enthält

---

[1]) Als im Publicum der Wunſch laut wurde, Schubert möchte doch auch einige heitere Lieder componiren, ſetzte er Caſtelli's „Echo“ und ſogenannte „Refrainlieder“ (op. 95) von G. Seibl in Muſik, denen noch andere folgen ſollten. Schubert fühlte ſich aber für dieſe Art wenig geeignet, und ſeine „komiſchen“ Lieder gehören auch zu den minder gelungenen. Eine Compoſition humoriſtiſcher Art iſt auch die Nr. 3 aus den, dem Sänger Lablache gewidmeten drei italieniſchen Canzonen (op. 83). — Die von Schubert auf italieniſche Textworte componirten Geſänge tragen durchweg mehr den Charakter der Arie als des Liedes an ſich. Dieß iſt namentlich der Fall bei dem „Traditor deluso“ (Nr. 2 des op. 83), der mit einem Recitativ beginnend, dem Verzweiflungsgefühl des getäuſchten Verräthers bedeutſamen muſikaliſchen Ausdruck verleiht. Die Form erinnert, ſowie auch jene der italieniſchen Sopran-Arie (ſ. Seite 130) an Mozart'ſche Concertarien.

[2]) Wilhelm Müller, geb. in Deſſau am 7. October 1795, Sohn eines bemittelten Handwerkers, ſtudirte im Jahre 1812 in Berlin Philologie und Geſchichte, ſchlug im Jahre 1813 die Schlachten des Befreiungskrieges im preußiſchen Heere mit, und kehrte 1814 nach Berlin zu ſeinen Studien zurück. Im Jahre 1817 reiſte er nach Italien, 1819 wurde er an die neuorganiſirte Gelehrtenſchule in Deſſau berufen und ſpäter zugleich Bibliothekar an der dortigen herzoglichen Bibliothek. Im Jahre 1827 eben von einer Erholungsreiſe zurückgekehrt, ſtarb er wenige Tage darauf zu Deſſau am 1. October 1827, alſo gerade um jene Zeit, als Schubert den zweiten Theil ſeiner „Winterreiſe“ in Muſik ſetzte. Müller galt als einer der edelſten Menſchen, als Gelehrter von umfaſſenden Kenntniſſen und als einer der bedeutendſten lyriſchen Dichter. Er ſchrieb: „Rom und Römerinnen“ (1820), „Gedichte aus den hinterlaſſenen Papieren eines Waldhorniſten“ (1821—1824) und „Lyriſche

unter der Aufſchrift: „Die ſchöne Müllerin, im Winter zu leſen“ fünfundzwanzig Gedichte, von welchen Schubert zwanzig componirt hat [1]). Müller's Lyrik iſt von naivem Charakter, wahr im Gefühl und poetiſch in der Anſchauung; kein Wunder, daß ſich Schubert von dem Duft der Lieder angezogen fühlte. Beethoven hat in dem ſchön empfundenen Liederkreis: „An die entfernte Geliebte“ innerlich verbundene Gedichte auch äußerlich miteinander verknüpft, und ſo mit dieſer Gattung thatſächlich den Anfang gemacht. Von Schubert's Müllerliedern iſt jedes für ſich abgeſchloſſen; der Meiſter war darauf bedacht, mit lyriſcher Beſchaulichkeit in jedem einzelnen die Stimmung vollſtändig zu erſchöpfen, gleichwohl bildet jedes derſelben den Theil eines Ganzen und gewinnt dadurch ſeine wahre Bedeutung. Mit inniger Theilnahme folgen wir dem Müller durch Freud und Leid, Hoffnung und Entſagung, und ſtimmen am Schluß tiefbewegt in „Des Baches Wiegenlied“ mit ein. Der im beſten Sinn des Wortes volksthümliche Charakter dieſer Geſänge hat ſie ſchon ſeit geraumer Zeit zu einem unſchätzbaren Gemeingut aller am Lied ſich erfreuenden Menſchen gemacht.

Der Reichthum der Formen vom einfachen Strofenlied bis zum durchcomponirten, rhythmiſch und deklamatoriſch be-

---

Spaziergänge“ (1827). Eine Sammlung ſeiner vermiſchten Schriften hat Guſtav Schwab im Jahre 1830 in 5 Bänden herausgegeben.

[1]) Nicht componirt ſind außer dem Prolog und Epilog noch die Lieder: „Das Mühlenleben“, „Erſter Schmerz“, „Letzter Scherz“ und „Blümlein Vergißmeinnicht“.

deutſamen [1]), die feine, der jeweiligen Situation und Stimmung entſprechende Charakteriſtik in der Begleitung [2]) und eine Fülle harmoniſch ſchöner Einzelzüge verleiht dieſer Reihe innerlich verwandter Lieder auch einen hohen muſikaliſchen Werth. Die vollendet künſtleriſche Verarbeitung reizend erfundener, wie aus dem Volksgemüth tönender Weiſen iſt hier in genialſter Weiſe vollzogen.

Ganz anderer Art als dieſe, ſind die in Schubert's Nachlaß vorgefundenen „Geſänge Oſſians". Einige derſelben, wie: „Loda's Geſpenſt", „Shilrik und Vinvela", „Das Mädchen von Inistore" und „Kolmas Klage" gehören ſchon dem Jahre 1815 — alſo einer Zeit an, in welcher Schubert, vielleicht durch Zumſteeg's [3]) Balladen, die er wohl kannte, an-

[1]) So ſind die Lieder: „Das Wandern" (Nr. 1), „Gute Ruh" (Nr. 20) ſtrofiſch und im Volkston gehalten; „Der Feierabend" (Nr. 5) und „Der Neugierige" (Nr. 6) enthalten Recitativſtellen; in „Ungeduld" iſt es das rhythmiſche Spiel, welches demſelben großen Reiz verleiht; in andern Liedern, wie „Morgengruß", „Die liebe" und „Die böſe Farbe", — die bei aller Einfachheit intereſſante harmoniſche Behandlung.

[2]) Das Begleitungsmotiv, dem Rauſchen des Waſſers abgelauſcht, erſcheint in ſinniger Umgeſtaltung und vorwiegend in der tieferen Clavierlage ſich bewegend, die ſo trefflich zur Stimmung paßt, in mehreren Müllerliedern (wie in Nr. 1—4, Nr. 11—19) bald zart und ruhig, dann wieder. wenn es die Situation erheiſcht, tonreicher und lebendig-energiſcher.

[3]) Johann Rudolf Zumſteeg, geb. 1760 im ehemaligen Ritter-Canton Odenwald, erhielt ſeine muſikaliſche Ausbildung in der herzoglich Würtembergiſchen Hofkapelle. Er trat frühzeitig als ſchaffender Künſtler auf, wozu er hauptſächlich durch Schiller aufgemuntert wurde, der ihm gerne die Compoſition ſeiner Lieder übertrug. Zumſteeg ſchrieb viele Lieder, Balladen, Cantaten, Opern und Singſpiele, auch Inſtrumental-

geregt, ſich mit Vorliebe in dieſer Geſangsform verſuchte. Die Oſſian'ſchen Geſänge nähern ſich eben auch — mit wenigen Ausnahmen — durch ihre epiſche Breite und die rhapſodiſch-muſikaliſche Behandlung des Gedichtes entſchieden mehr der Ballade und „Rhapſodie" als dem lyriſch empfundenen Liede.

Was Schubert im Gebiet der eigentlichen Ballade und der ihr verwandten „Romanze" [1]) geſchaffen hat, iſt

---

ſätze. Im J. 1792 wurde er herzogl. Kapellmeiſter und Operndirector und ſtarb am 27. Jänner 1802. Er war ein Mann von vielem Wiſſen, ſein muſikaliſches Talent aber mehr ein geiſtvoll combinirendes, als ſelbſtſchöpferiſches. So haben denn auch ſeine Compoſitionen derzeit nur mehr hiſtoriſches Intereſſe und ſelbſt in der Ballade, die eigentlich ſeinen Ruf begründete, iſt er von Schubert, Schumann, und Carl Loewe weit überflügelt worden.

[1]) Von der Ballade ſagt Goethe: „Der Ballade kommt eine myſteriöſe Behandlung zu, durch welche das Gemüth und die Fantaſie des Leſers in diejenige ahnungsvolle Stimmung verſetzt wird, wie ſie ſich der Welt des Wunderbaren und den gewaltigen Naturkräften gegenüber im ſchwächeren Menſchen nothwendig entfalten muß." — Die eigentliche Ballade — bemerkt Reißmann dazu — hat nach einer gewiſſen Geſchloſſenheit der Form zu ringen — wie dieſe auch in den muſtergiltigen Balladen zu Tage tritt — und unterſcheidet ſich dadurch von der in freieren Formen ſich bewegenden Rhapſodie und der dem lyriſchen Gedicht zunächſtſtehenden Romanze. Die Abgrenzung dieſer eben erwähnten epiſch-lyriſchen Dichtungsformen wurde übrigens bei deren muſikaliſcher Behandlung gewöhnlich außer Acht gelaſſen, und reine Balladen als Rhapſodien oder, wie beiſpielsweiſe Goethe's „Fiſcher" und „Sah ein Knab' ein Röslein ſteh'n" als Romanzen dargeſtellt". — In Schubert's Opern ſpielt die eigentliche Romanze eine hervorragende Rolle.

ſeiner Zeit ſchon angedeutet worden. Durch den großen Reichthum an Darſtellungsmitteln, der ihm zu Gebote ſtand, durch die dem Genius verliehene Gabe, aus dem Innerſten des Dichters heraus zu ſchöpfen und die einzelnen Momente der Dichtung fein und charakteriſtiſch auszugeſtalten, war er immerhin berufen, auch in dieſer Geſangsweiſe einen bedeutſamen Schritt über Zumſteeg und die — ihm wahrſcheinlich ganz unbekannten — Berliner Componiſten Reichardt und Zelter hinaus zu thun, und ſo manches Gedicht für alle Zeiten in Tönen wiederzudichten. Dagegen bleibt aber auch die Thatſache unbeſtritten, daß er es, trotz eines „Erlkönig“ und anderer Balladen in dieſer eigenthümlichen Gattung nicht zu jener idealen Vollendung, wie in dem lyriſchen Liede gebracht hat. Wenn Schubert in der meiſterhaften Zeichnung der in den großen Balladen enthaltenen einzelnen Bilder, und in der ergreifenden Wahrheit, mit welcher er die lyriſchen Momente behandelt, noch immer unerreicht daſteht, ſo iſt doch im großen Ganzen die Palme auf dieſem Gebiet Carl Loewe zu reichen, der, ſchöpferiſch auftretend, in ſeinen beſten Balladen dieſe Geſangsgattung auf ihren Höhenpunkt hinſtellte, indem er durch enges Zuſammenfaſſen eines volksthümlichen Geſanges für die epiſch ſich entwickelnde Erzählung jenen Grundton gewinnt, der, je nach der Situation melodiſch, harmoniſch und rhythmiſch modificirt, das Bedeutſame der einzeln heraustretenden Partieen beſtimmt und die ganze Ballade ſtimmungsvoll durchzieht [1]).

---

[1]) ſ. Reißmann: „Das deutſche Lied“. S. 245 ff.

Von den Gesängen Ossians sind die zwei großen Tondichtungen „Loda's Gespenst“ [1]) und „die Nacht“ in freier Form (rapsodisch) behandelt, während „Das Mädchen von Inistore“ und „Ossians Lied nach dem Falle Nathos“ sich mehr der gewöhnlichen Liedform nähern, letzteres übrigens und in noch höherem Grad „Kolma's Klage“ und „Kronaar“ in großartigem Styl gehalten sind. Musikalisch bedeutend sind sie alle, und der Zug des Dämonisch-Geisterhaften, der durch die Gesänge des Dichters geht, und die über ödem Heideland und zackigem Fels liegende Nebelnacht mit fantastischen Luftgebilden bevölkert, gelangt in der charakteristischen Weise, in welcher Schubert's musikalischer Genius sich in die Situation versenkt, zu vollem tiefem Ausdruck.

Verstand es Schubert, in den eben erwähnten Tongebilden die Zuhörer schon durch den Klang der ersten Accorde in eine ihnen fremde Welt zu versetzen und fantastisch anzuregen, so tummelte er in den, auf Walter Scott's Gedichte componirten Liedern [2]) das beflügelte Rößlein in dem Lande der Romantik gar geschickt herum, und so weht dann wieder durch die „geistlichen Lieder“ — die übrigens unter sich

---

[1]) Der Schlußgesang in „Loda's Gespenst“: „Heil Morvens König“ u. s. w. ist, einer verbürgten Mittheilung zufolge, nicht Schubert's Composition, sondern wurde von einem erfahrenen Musikdilettanten „zum Zweck der Abrundung“ dem Tonstücke hinzugefügt.

[2]) Außer den Gesängen aus W. Scott's „Fräulein vom See“ sind dahin auch zu zählen: „Richard Löwenherz“ (aus Ivanhoe), „Lied der Anna Lyle“ (aus Montrose) und „Gesang der Norna“ (aus „Pirat“).

nicht gleich bedeutend ſind[1]) — der weihevolle Odem religiöſer Betrachtung.

Der zweite Lieder-Cyklus, der ſich ſeiner äußeren Geſtalt und Anlage nach jenem der Müllerlieder zur Seite ſtellt, iſt der, unter dem Namen „Winterreiſe“ bekannte Liederkreis von Wilhelm Müller.

Die in den drei Liederkränzen[2]): Reiſelieder genannt, herrſchende Stimmung iſt, wenn ſie auch alle das ruheloſe Umherſchweifen in der Welt und das Sehnen nach einem geliebten Gegenſtande zu ihrem gemeinſamen Inhalte haben, eine weſentlich verſchiedene; denn während in der „Große Wanderſchaft“ und den weiter dazu gehörigen Liedern, ſowie auch in den „Wanderlieder“ ſich eine, nur ſelten und da nur flüchtig von einem Wehmuthshauche getrübte Heiterkeit ausſpricht, ſchildert die Winterreiſe ein in Folge getäuſchter Liebe blutendes Herz, das mit ſeiner eigenen Qual zu ſcherzen ſich unterfängt, und über die wieder durchbrechende Zärtlichkeit ſich in

---

[1]) Die ſchönſten darunter: „Pax vobiscum“, „Vom Mitleiden Mariä“ und „Feſt Allerſeelen“ wurden von Herrn Herbeck für gemiſchten Chor arrangirt und erſchienen in dieſer Form im Stich.

[2]) Sie enthalten: Reiſelieder I. „Große Wanderſchaft“ eines rheiniſchen Handwerksburſchen mit den Ueberſchriften: 1. Auszug, 2. Auf der Landſtraße, 3. Einſamkeit, 4. Brüderſchaft, 5. Abendweihe, 6. Morgen, 7. Frühlingsgruß, 8. Entſchuldigung, 9. Hier und dort, ferner: Des Poſtillons Morgenlied, bei der Bergſchenke, der Prager Muſikant, Ein anderer, Die Prager Muſikantenbraut, Seefahrers Abſchied, und: Schiff und Vogel; — Reiſelieder II. „Die Winterreiſe“, und Reiſelieder III. „Wanderlieder“, beſtehend aus den Gedichten: Der ewige Jude, Der Mondſüchtige, Der Apfelbaum, Die Bäume, Heimkehr, und: Der Wanderer in Welſchland.

ſpottender Ironie gefällt [1]). Ein Hauch tiefer Schwermuth und Troſtloſigkeit zieht durch dieſe düſteren Geſänge, der Stern des Lebens ſcheint erbleicht, und ein kalter, trauriger Winter ſtarrt uns entgegen. Die Lieder der „Winterreiſe“, in Schubert's letzten Lebensjahren entſtanden, ſtellen ſich den „Müllerliedern“ ebenbürtig zur Seite; ja es läßt ſich von ihnen ſagen, daß ſie an Zuſammenfaſſung des lyriſchen Ausdruckes zu voller Schlagfertigkeit, und an einfacher und einheitlicher Gliederung die meiſten ſeiner Lieder übertreffen, und daß in der Führung der Melodie und in der Clavierbegleitung Eigenthümlichkeiten zu Tage treten, die ſelbſt im Schubert'ſchen Liede einen Wendepunkt bezeichnen, und gleichſam den Schatten jener Phaſe vorauswerfen, in welche das Lied nach Schubert einerſeits durch eine gewiſſe Selbſtſtändigkeit der Melodie und andererſeits durch das entſchiedener ſich geltend machende Uebergewicht der Clavierbegleitung über den Geſang eingetreten iſt [2]).

Noch iſt des „Schwanengeſang“ zu erwähnen, einer Reihe von vierzehn, äußerlich mit einander verbundenen Geſängen, zu welchen Heine, Rellſtab und Gabriel Seidl die Worte liehen.

---

[1]) So iſt gleich der erſte Geſang: „Gute Nacht“ voll Bitterkeit; in der „Wetterfahne“ verhöhnt ſich der wandernde Burſche, daß er das Spiel derſelben auf ſeines Liebchens Haus nicht früher ſchon bemerkt habe u. ſ. w. Die Kritik hatte zur Zeit des Erſcheinens der „Winterreiſe“ unter anderm auch das Formgebrechen auszuſetzen, daß im „Wegweiſer“ und „Wirthshaus“ der Geſang mit dem letzten Achtel des fünften Taktes anfange, da doch die ungerade Taktzahl im Periodenbau aus der Muſik verbannt ſei — ein Vorwurf, der heut zu Tage ſich ſehr ſonderbar ausnimmt.

[2]) Dieß gilt namentlich von dem Lied R. Schumann's, des genialſten Nachfolgers Schubert's.

Heine's erſtes Auftreten als deutſcher Dichter fällt in Schubert's letzte Lebensjahre, und ſo war es dieſem nur noch beſchieden, mit wenigen Liedern die neue Aera einzuweihen, die auch für die muſikaliſche Darſtellung mit Heine beginnen ſollte, und von den zwei bedeutendſten Liedercomponiſten nach Schubert — Mendelsſohn und Schumann — namentlich aber von Letzterem, in erſchöpfender Weiſe weitergeführt wurde [1]).

Daß die ſtimmungsvolle, in kleinem Rahmen zuſammengefaßte Lyrik des Heine'ſchen Gedichtes der künſtleriſchen Individualität Schubert's zuſagte, darf mit Grund angenommen werden, und wie treu der Componiſt dem Dichter nachbildet, und das in den Worten bisweilen mehr Angedeutete als Ausgeführte auch muſikaliſch in ein gewiſſes verſchwimmen-

[1]) Die von Schubert componirten Lieder Heine's ſind: „Der Atlas", „Ihr Bild", „Die Stadt", „Am Meer", „Der Doppelgänger" und „Das Fiſchermädchen". In ihnen gelangt nur die Liebesandacht und das tragiſche Moment zu ſchönem ergreifenden Ausdruck. Schumann dagegen, durch ſeinen Bildungsgang befähigt, erfaßte den ganzen Heine und kehrte auch die ſkeptiſch-ironiſche Seite der Heine'ſchen Lyrik mit vollendeter Meiſterſchaft heraus, was dem unter der Herrſchaft eigenen überſtrömenden Empfindens ſtehenden Schubert ebenſowenig gelungen wäre, als es der abgeſchloſſenen, einſeitig ausgeprägten Individualität Mendelsſohn's gegeben war, über eine formal ſchöne und abgerundete Geſtaltung des Heine'ſchen Liedes hinaus zu gelangen. Eine Vergleichung der Compoſition des Liedes: „Ihr Bild" und „Allmächtig im Traume", durch Schubert, Schumann und Mendelsſohn, zeigt die verſchiedene Auffaſſungsweiſe ein und desſelben Gedichtes ſeitens dieſer Meiſter. — „Das Fiſchermädchen" hat bekanntlich Meyerbeer in einer, von dem Schubert'ſchen Lied ganz verſchiedenen, leidenſchaftlich gehaltenen Art componirt. Es iſt dieß wohl das gelungenſte Lied, das Meyerbeer geſchrieben.

des Dämmerlicht hüllt, bezeugen die Lieder: „Ihr Bild“, „Die Stadt“ und der von unvollständigen, in unklarer Tiefe sich bewegenden Accorden begleitete „Doppelgänger“. Auch hier ist es wieder ganz vorzugsweise die charakteristische Clavierbegleitung, welche dem Musikstück die rechte Stimmung verleiht und die Bedeutung des Gesanges erhöht. Der Lieder Rellstab's und G. Seidl's „Taubenpost“ wurde schon früher gedacht. Sowohl die heiteren darunter, als auch jene düsteren Tongebilde, in welchen Schubert so tiefergreifende Saiten anzuschlagen verstand, wie solche weder vor noch nach ihm erklungen sind, zählen zu seinen glücklichsten Inspirationen, und so hält sich der „Schwanengesang“, was Anmuth der Melodie und Reichthum der Erfindung anbelangt, auf gleicher Höhe mit den erwähnten Liederkreisen.

In Mitte dieser hier aufgeführten Liedergruppen liegt ein reicher Schatz von Gesängen verschiedenster Art, voll schöner Melodien, voll dramatischen Lebens, hervorragend durch Originalität der musikalischen Auffassung und mit jener schlagfertigen Bestimmtheit hingezaubert, die eben das Schubert'sche Lied charakterisirt und ihm seine tiefe Wirkung auf den Zuhörer sichert.

Die Zahl der durch den Stich veröffentlichten Lieder Schubert's beträgt derzeit beiläufig dreihundert und sechzig. Er hat aber, wie erwähnt — in der That nahezu an sechshundert Lieder geschrieben, die theils als Manuscript, theils in Abschrift erhalten sind.

Unter den veröffentlichten Liedern befinden sich welche, (allerdings wenige), deren Nichterscheinen von den Freunden der Schubert'schen Muse leicht verschmerzt werden konnte. Anderseits steht wieder die Thatsache fest, daß so manches

Kleinod, würdig an's Tageslicht gezogen zu werden, noch im Verborgenen ruht [1]), und es wird demnach die dankenswerthe Aufgabe der Beſitzer unveröffentlichter Lieder ſein, nach ſorgfältig getroffener Auswahl die beſten darunter dem großen Publikum zugänglich zu machen [2]).

Nach Schubert haben zwei Meiſter erſten Ranges ſich dem Lied mit Vorliebe zugewendet, und auch auf dieſem Gebiete, welches man ſchon für abgeſchloſſen hielt, neue Bahnen aufgethan.

Das Lied Mendelsſohn's und jenes Schubert's ſtellt ſich — gleich den anderen Werken dieſer beiden Meiſter — in

---

[1]) So wären beiſpielsweiſe die im Jahre 1815 componirten, noch als Manuſcript erliegenden Balladen, dann „Hagar's Klage", „Der Jüngling und der Tod", „Ihr Grab", „Die Sterbende", „Täglich zu ſingen", „Daphne am Bach", „Vollendung", „Mein Frieden", „Ammenlied", „Es träumen die Wolken", die „Italieniſche Canzone", „Das Wallfahrtslied" (Lunz), anderer Lieder nicht zu gedenken, werth veröffentlicht zu werden. — Hier möge auch die Bemerkung Platz finden, daß im Verlauf dieſer chronologiſch fortſchreitenden Darſtellung aller jener Compoſitionen keine Erwähnung geſchehen konnte, deren Entſtehungszeit nicht ſichergeſtellt iſt. Zu den aus dieſem Grund übergangenen zählt unter andern auch „Die Schlacht" von Schiller, ein in größeren Dimenſionen angelegtes, unvollendet gebliebenes Geſangsſtück mit Clavierbegleitung, beſtehend aus einem marſchartigen Vorſpiel, Recitativen und Chor, welch' letzterer bei den Worten: „Was blitzt da" und „Auch du Franz, Gott befohlen Victoria" einfällt. Die Singſtimme iſt nicht vollſtändig ausgeſchrieben; der Marſch iſt kein anderer, als Schuberts „Marches heroïques" ohne Trio (op. 27). Die Compoſition beſitzt (in Abſchrift von Ferd. Schubert's Hand) Frhr. Joſef v. Spaun in Wien.

[2]) In neueſter Zeit hat die Verlagshandlung Spina die „Altſchottiſche Ballade" und mehrere andere Lieder im Stich herausgegeben.

Form und Inhalt ſo grundverſchieden dar, daß zu einem Vergleich derſelben ſich ſchlechterdings kein Anhaltspunkt bietet. Das ſchön geſtaltete, edel empfundene, von volksthümlichen Anklängen durchzogene Lied Mendelsſohn's trägt allenthalben den rein lyriſchen Charakter an ſich und bewegt ſich in gewiſſen Formen, deren weſentliche Züge häufig wiederkehren. Die Schubert'ſche Weiſe dagegen verläßt, wenn es die Situation erheiſcht, den lyriſchen Grundtypus und eignet ſich epiſche und dramatiſche Elemente an; an Reichthum melodiſcher Erfindung aber, an Mannigfaltigkeit der Form und des Ausdruckes ragt ſie über das Mendelsſohn'ſche Lied in dem Maße hinaus, als überhaupt Schubert's reich und tief angelegte Individualität die zwar ungewöhnlich durchbildete und harmoniſch geklärte, aber auch einſeitig ausgeprägte und auf ein beſcheideneres Materiale angewieſene Künſtlernatur Mendelsſohn's entſchieden überragt [1]).

Anders verhält es ſich mit Robert Schumann, der, von der Compoſition für das Clavier ſich plötzlich dem Lied zuwendend, in ununterbrochener Folge eine große Anzahl von Geſängen zu Tage förderte und ſich unbedingt als den genialſten, reichſtbegabten Nachfolger Schubert's manifeſtirte. Er ſchlug in der That neue, noch nicht vernommene Töne

[1]) Dagegen ſind die vierſtimmigen Lieder: „Lieder im Freien zu ſingen" eine eigenthümliche und herrliche Blüte des liebenswürdigen feinfühlenden Künſtlergeiſtes Mendelsſohn's, deſſen, an Händel und Bach herangebildeter Chortechnik und im Kleinen ſo feinſinnig ordnender Hand ſich hier ein reiches Feld fruchtbarer Thätigkeit eröffnete. In dieſen Chorliedern gelangte er zu einer Mannigfaltigkeit des Ausdruckes, wie ſonſt in keiner andern Muſikgattung.

an, und verſtand es, mit dieſen allen Phaſen des Gemüthslebens vom einfach Naiven, vom Heiter-Humoriſtiſchen und Sanftbewegten bis zum Dämoniſch-Wilden, tief Pathetiſchen und dunkel Aufgewühlten geiſtvollen Ausdruck zu geben. Deklamation, Rhythmus und harmoniſcher Reichthum in der Begleitung treten in ſeinen Liedern in prägnanter Weiſe hervor. Während aber bei Schubert der Schwerpunkt immerdar in der Melodie liegt, ſucht Schumann ſein weniger reiches Erfindungsvermögen durch das Streben nach charakteriſtiſchem Ausdruck auszugleichen. Greift man die Elemente, durch welche Schumann als ſchaffender Künſtler nach dieſer Richtung hin aufgetreten iſt, einzeln heraus, ſo läßt ſich von einem Fortſchreiten des Liedes über Schubert hinaus ſprechen; keineswegs aber dann, wenn man die Totalität und das innerſte Weſen des Liedes in's Auge faßt. Eine Steigerung in dieſer Muſikgattung iſt ſeit Schubert ebenſo wenig eingetreten, als in der Sinfonie ſeit Beethoven. Denn Keiner hat es wie Schubert verſtanden, die Stimmungen, das Weben und Walten in einem Gedicht in ſo herzergreifenden, reichpulſirenden Melodien zu verkörpern, bei Keinem iſt die Uebereinſtimmung von Wort und Weiſe ſo ungezwungen, blühend und doch wieder ſo zwingend, als bei ihm. Sein Lied ſchwebt dem Adler gleich hoch in den Lüften, und in dieſer Freiheit von allem Erdendruck, in der Leichtigkeit und kryſtallhellen Klarheit ſeiner Gebilde liegt — auch dem Schumann'ſchen Lied gegenüber — ſeine unbeſiegbare Kraft [1]).

---

[1]) ſ. Debrois van Bruyk's: „Robert Schumann" in den „Stimmen der Zeit" 1857.

Das einſtimmige Lied verlaſſend, wenden wir uns den mehrſtimmigen Geſängen Schubert's zu.

Er hat deren eine große Anzahl geſchaffen, für Frauenſtimmen, für Männer- und gemiſchten Chor, theils rein vocaler Art, theils mit Inſtrumental-, namentlich Clavierbegleitung [1]). War es ihm nicht beſchieden, auf dieſem Gebiet ſo epochemachend wie im einſtimmigen Lied zu wirken, ſo lag der Grund davon nicht etwa in der Beſchränktheit ſeines Könnens, ſondern nur in äußeren Verhältniſſen; — denn es iſt ihm auch hier gelungen einige Meiſterwerke hinzuzaubern, die unbedingt dem Schönſten beizuzählen ſind, was an mehrſtimmigem Geſang bis jetzt geſchaffen wurde.

Gleichwie Franz ſchon in früher Zeit Lieder, Streichquartette, Clavierſtücke u. ſ. w. componirte, ſchrieb er auch in jungen Jahren mehrſtimmige Geſänge, die übrigens — mit Schubert'ſchem Maß gemeſſen — nicht bedeutend ſind, und deren Zahl im Vergleich zu ſeinen anderen Compoſitionen eine verſchwindend kleine iſt. In ſpäterer Zeit (1821) hatte er wohl mehrere Freunde und Bekannte [2]) um ſich,

---

[1]) Die Guitarre war zu Schubert's Zeit als ſelbſtſtändiges und noch mehr als Begleitungsinſtrument beliebt. Er ſchrieb auch einige mehrſtimmige Geſänge mit Guitarrebegleitung; die Vocalquartette op. 11 haben nebſt dem Clavier auch ein Guitarre-Accompagnement; der „Geſang der Geiſter" und „Sieg der Deutſchen" iſt von Streichinſtrumenten begleitet; dem „Nachtgeſang im Wald" iſt Hornbegleitung beigegeben.

[2]) Dieſe Schubertſänger waren: Tieze, Barth, Umlauff, Götz, Neſebſe, Weinkopf, Frühwald, Heitzinger, Rauſcher, Ruprecht, Seipelt und Johann Neſtroy.

für die er gelegentlich ein Terzett [1]) oder Quartett flüchtig zu Papier brachte; von einem nach heutigen Begriffen zahlreichen [2]) und wohlgeſchulten Chor war weder damals, noch auch in den darauffolgenden Jahren die Rede, daher es ihm im Allgemeinen an einem ſpontanen Zug für die Compoſition großer mehrſtimmiger Geſänge fehlte, und in der That die meiſten und bedeutendſten ſeiner Chorlieder nur über beſondere Veranlaſſung entſtanden ſind. Dennoch ſchuf er (um

[1]) Unter den Terzetten figurirt auch das bekannte: „Die Advokaten", Text von Ruſtenfeld (der Name Engelhart, der auf einem geſchriebenen Exemplar angegeben war, iſt durchſtrichen und an ſeiner Statt Ruſtenfeld geſetzt) für zwei Tenore und eine Baßſtimme mit Clavierbegleitung. Der Styl, in welchem „Die Advokaten" componirt ſind, läßt kaum auf Schubert als Verfaſſer rathen und in der That rührt letzteres Terzett nicht von ihm, ſondern von einem gewiſſen Fiſcher her (vielleicht Anton Fiſcher, der, 1782 zu Augsburg geboren, längere Zeit in Wien lebte und an ein Dutzend Opern, darunter „Raoul der Blaubart" ſchrieb) und wurde von Schubert nur überarbeitet und mit reicherer Clavierbegleitung ausgeſtattet, — wohl das einzige Beiſpiel einer von ihm unternommenen Verbeſſerung einer fremden Arbeit. Die Fiſcher'ſche Compoſition erſchien bei Eder in Wien im Stich; der noch am Leben befindliche kaiſ. Rath Wenzel Rejebſe (einer von den Quartettſängern aus der Schubertperiode 1821—1823 und mein Gewährsmann in dieſer Sache) wirkte in den Dreißiger-Jahren bei dem Advokaten Dr. Biela in Brünn zum erſten Mal in dem Terzett mit und ein zweites Mal bei dem Kameralrath Bauernfeld in Wien, der den Sängern zu ihrer Ueberraſchung das Eder-Fiſcher'ſche Exemplar zeigte, während ſie glaubten, eine Original-Compoſition von Schubert geſungen zu haben. — Auch Frhr. Joſef v. Spaun erinnert ſich der Fiſcher'ſchen „Advokaten" und der Umarbeitung derſelben durch Schubert.

[2]) Den „Geſang der Geiſter" trugen acht Sänger mit Inſtrumentalbegleitung vor.

1820) den ſchon früher erwähnten Männerchor: „Geſang der Geiſter über den Waſſern", eine der eigenthümlichſten, großartigſten Compoſitionen dieſer Gattung, welche auch in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt iſt. Die bald darauf entſtandenen Vocalquartette: „Das Dörfchen", „Die Nachtigall" und „Geiſt der Liebe" bezeichnen jene erſte Periode, in welcher Schubert für Geſangsdilettanten mehrſtimmige Geſänge zum Gebrauch in Concerten ſchrieb, wo ſie, mit günſtigſtem Erfolg produzirt, den Ruf des damals noch wenig gekannten Meiſters in weitere Kreiſe trugen. Seine Thätigkeit auf dieſem Feld währte indeſſen nur kurze Zeit. Die eben erwähnten Vocalquartette, deren Styl — namentlich was die kanonartig behandelte Schlußſtrofe anbelangt — dem heutigen Geſchmack nicht mehr zuſagen will, verloren auch damals allmälig ihre Anziehungskraft, und ein Paar Verſuche nach derſelben Richtung hin verfehlten ihre Wirkung, eine Thatſache, welche dem Tondichter nicht entging und ihm vorläufig die Luſt benahm, noch weiters derlei Geſänge zu ſchreiben. Dieſe Abneigung ging ſo weit, daß der ſonſt ſo bereitwillige Schubert dem von Dr. Leopold von Sonnleithner an ihn geſtellten Anſinnen, zu einem Muſikvereins-Concert neue Vocalquartette, jedoch in einer, von der bisher beobachteten verſchiedenen Form zu componiren, nicht nachkommen zu dürfen glaubte, und ſeine Ablehnung in folgendem Schreiben [1]) motivirte:

„Lieber Herr von Sonnleithner!

„Sie wiſſen ſelbſt, wie es mit der Aufnahme der ſpäteren Quartette ſtand; die Leute haben es genug. Es könnte

[1]) Dasſelbe beſitzt Herr Joſef Hüttenbrenner.

mir freilich vielleicht gelingen, eine neue Form zu erfinden, doch kann man auf ſo etwas nicht ſicher rechnen. Da mir aber mein künftiges Schickſal doch etwas am Herzen liegt, ſo werden Sie, der, wie ich mir ſchmeichle, auch daran Theil nimmt, wohl ſelbſt geſtehen müſſen, daß ich mit Sicherheit vorwärts gehen muß, und keineswegs mich der ſo ehrenvollen Aufforderung unterziehen kann; es müßte denn ſein, daß der löbl. Geſellſchaft mit der Romanze aus der Zauberharfe [1]), von Jäger vorgetragen, gedient wäre [2]); dann würde ſich beruhigt fühlen Ihr ergebenſter

F. Schubert."

Er ſchrieb auch kein neues Quartett zu Concert-Zwecken; während aber der beſcheidene Künſtler meinte, es könnte ihm vielleicht gelingen, neue Formen zu erfinden, hatten ſich dieſe in ſeiner Fantaſie bereits ausgeprägt; denn die Quartette: „Widerſpruch" und „Der Gondelfahrer", das Quintett: „Mondenſchein" u. ſ. w., welche kurz darauf entſtanden, bekunden ſchon die neue Phaſe, in welche Schubert getreten, und der eine (für den Männergeſang) noch glänzendere folgen ſollte.

Intenſiver geſtaltete ſich in demſelben Zeitraume (1820 bis 1822) ſeine Thätigkeit für die Compoſition von Frauenchören und von ſolchen für gemiſchte Stimmen. Er ſchrieb die erſteren ausſchließlich für einen kleinen aber geſchulten Verein

[1]) Das erwähnte Melodram, welches im Theater an der Wien im Jahre 1820 aufgeführt wurde und zu welchem Schubert die Muſik componirt hatte.

[2]) Von dieſer Arie wurde kein Gebrauch gemacht.

von Zöglingen des Wiener Conſervatoriums, der ſie in den ſogenannten Donnerstags-Concerten im alten Muſikvereinsſaal zu wiederholten Malen zur Aufführung brachte.

Bei derlei Anläſſen, wenn es galt, ſeinem Namen Ehre zu machen, wenn ein gut geleiteter Chor für das Gelingen der Aufführung einige Bürgſchaft bot [1]), oder etwa gar (wie dieß ſpäter der Fall war) Grillparzer dem von ihm hochverehrten Tondichter die Textworte übermittelte, welche dieſer mit Muſik umkleiden ſollte [2]), warf ſich auch Schubert in's Zeug, und ſtellte durch bedeutende Tondichtungen den ſchlagenden Beweis her, daß er auch auf dieſem Gebiet Unvergängliches zu ſchaffen im Stande ſei.

In den letzten drei Jahren ſeines Erdenwallens war es ihm, gleichwie in der Inſtrumentalmuſik, ſo auch in dem mehrſtimmigen Lied, beſchieden, ſeinen Leiſtungen darin durch einige Compoſitionen von echt Schubert'ſcher Größe und Eigenart die Krone aufzuſetzen. Es ſind dieß: „Nachtgeſang im Wald", „Nachthelle", „Ständchen", und „Der doppelchorige Schlachtgeſang", Tondichtungen verſchiedenſten Charakters, die beiden erſten von jenem ſinnig träumeriſchen Hauch durchzogen, wie uns dieſer aus ſo vielen Schöpfungen des Meiſters entgegenweht, das „Ständchen" von reizender Anmuth, „Der Schlachtgeſang" das Gepräge mannhafter Entſchloſſenheit und Gottvertrauens an ſich tragend. In den drei erſtgenannten iſt die

[1]) So entſtanden der 22. Pſalm, „Gott in der Natur" u. a. m., dieſe auf Erſuchen des Frl. Anna Fröhlich; — ferner die drei Hymnen op. 112 u. ſ. w.

[2]) Wie dieß bei „Ständchen" und „Mirjams Siegesgeſang" der Fall war.

Clavierbegleitung wesentlich und Trägerin der Harmonie. Schubert's bekannte Art, einen Rhythmus, eine Begleitungsfigur vom Anfang bis zu Ende festzuhalten, tritt in denselben klar zu Tage und verleiht den zarten Gesängen einen ganz eigenthümlichen Zauber.

Zu den mehrstimmigen Gesängen zählen im weiteren Sinn auch die Cantaten und Hymnen. Unter den ersteren ist — abgesehen von dem verschollenen „Prometheus" und der „Ostercantate" (Lazarus) — der „Siegesgesang Mirjams", Gedicht von Grillparzer, die bedeutendste.

Mirjams Preis des Höchsten nach dem Uebergange der Israeliten durch das rothe Meer, und der Jubelgesang des aus der Sclaverei befreiten Volkes über seine Rettung und den Untergang der Feinde, ein jedenfalls erhabener Stoff, scheint sowohl den Dichter als den Componisten begeistert zu haben; denn der Erstere verfaßte ein gelungenes Gedicht und der Letztere eine seiner herrlichsten Compositionen.

Die erste Strofe: „Rührt die Zimbel, schlagt die Saiten", ist in breitem Rhythmus und in einem, wie man annehmen darf, absichtlich Händel's Weise nachgeahmten Styl gehalten, der sodann in der zweiten Strofe bei dem Bilde, daß der Herr wie ein Hirt, den Stab zur Hut, vor seinem Volke aus Egypten einhergezogen sei, den Ton sanfter Rührung und Vertrauens annimmt. Herrlich sind sodann in der dritten die Schauer des Wunderbaren während des Zuges durch das aufgethürmte Meer musikalisch ausgedrückt. Von hier ab beginnt die fantasievolle Schilderung des Nahens der Feinde, drohender Gefahr und des Untergangs Pharao's mit seinem Heere, und nachdem die Ruhe des Meeres wiedergekehrt ist, wiederholt sich der

Eingangschor und eine kräftige Fuge schließt das Tongemälde ab.

Von den Psalmen und Hymnen ragt die Hymne „An den h. Geist" (op. 154) (für achtstimmigen Männerchor, mit Begleitung von Blasinstrumenten) durch großen erhabenen Styl über alle andern hervor; ihr reihen sich an: „Gebet vor der Schlacht", „Gott ist mein Hirt", „Gott im Ungewitter", „Gott in der Natur" und „Hymne an den Unendlichen [1])."

Schubert's Originalität, sein reiches Gestaltungsvermögen, die ihm eigene Gabe feinster Charakterisirung und der melodisch harmonische Zauber, der sich in der Verbindung der Oberstimme mit den Unterstimmen eigenthümlich klangvoll ausprägt, kennzeichnen auch die bedeutendsten seiner mehrstimmigen Gesänge, insbesondere die noch an der Neige seines Lebens entstandenen, und blühte nicht schon der Lorbeer auf seiner Stirn für das viele Schöne, das er sonst geboten, er müßte ihm für solche Meisterschaft freudig gereicht werden.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß, während dem Liedercomponisten Schubert schon bei seinen Lebzeiten Lob und Ehre gezollt wurde, seine Instrumentalwerke — mit geringen Ausnahmen — verhältnißmäßig wenig beachtet worden sind, und daß es auch nach seinem Tode noch ge-

---

[1]) Die Cantaten, welche als op. 146, 158, 157 und 128 schon vor langer Zeit veröffentlicht wurden, sind derzeit noch so viel wie unbekannt; jene zu Ehren Vogels, Salieri's, Vater Schubert's und die „Italienische Cantate" sind noch Manuscript; die Cantate: „Glaube, Hoffnung und Liebe" (1828) existirte nur in wenigen Exemplaren. Bedeutend ist keine darunter.

raumer Zeit bedurfte, um den Clavierwerken, der Kammermuſik und den großen Inſtrumental-Compoſitionen nach und nach bei dem Publikum Eingang zu verſchaffen. Und doch kann derzeit kein Zweifel mehr darüber obwalten, daß Schubert im Gebiet der Inſtrumentalmuſik eine faſt ebenſo intenſive Thätigkeit wie im Lied entwickelte, wie denn mit ſeinen erſten Liedern auch ſchon die Erſtlinge ſeiner Streichquartette der Zeit nach zuſammenfallen.

Der göttliche Funke, der in ihm lebte, und den kaum dem Knabenalter Entwachſenen Melodien erfinden und ausführen hieß, die durch Schönheit und Eigenthümlichkeit eine noch unbekannte Welt erſchloſſen, befähigte ihn auch, ſich ohne ſyſtematiſche Anleitung die complicirteren Formen der Inſtrumentalmuſik ſelbſt eigen zu machen, und ſchon in früher Zeit auf dem Gebiet der Kammermuſik Werke zu ſchaffen, die bei ihrer Aufführung ſelbſt in unſeren Tagen noch immer anregend, ja ſtellenweiſe ergreifend wirken[1]). Ein Gleiches läßt ſich auch von ſeinen übrigen Inſtrumentalcompoſitionen behaupten.

Franz Schubert, der Vertreter der neuen muſikaliſchen Lyrik, wurde, gleich anderen Meiſtern der Tonkunſt, von dem Vocalen naturgemäß zu dem Inſtrumentalen hingezogen, nur daß bei ihm der Einfluß des Liedes auf die Inſtrumentalmuſik noch prägnanter hervortritt, als dieß bei andern Tondichtern der Fall iſt. Die Tiefe und Innigkeit ſeines

[1]) So z. B. das Streichquartett in B, eine der früheſten Compoſitionen Schubert's (1814), welche das Hellmesberger'ſche Quartett vor ein paar Jahren zum erſten Mal in Wien vortrug; ferner das G-Moll-Quartett aus dem Jahr 1815.

Gemüthes, der Reichthum ſeiner Fantaſie drängten ihn ſchon in ſeinen Vocalwerken zu einer ausgedehnten Verwendung des Inſtrumentalen, in welchem das geheime Weben und Walten des Geiſtes erſchöpfender und unmittelbarer zur Darſtellung gelangt, als in dem durch das Wort gebundenen, daher nicht ſo unbedingt und rückhaltlos ſich ausſprechenden Vocalen [1]). Seine lyriſche Beſchaulichkeit war allerdings weniger geeignet, große und weit angelegte Inſtrumentalformen zu ſchaffen und durch Gruppirung zu einem geſchloſſenen Ganzen dem Kunſtwerk jene plaſtiſche Geſtalt zu geben, die ihm andere, ſelbſt weniger geniale Meiſter zu verleihen wußten. Nicht wenige der Schubert'ſchen Inſtrumentalwerke und darunter auch die größeren ſetzen ſich vorwiegend aus einer Reihe, freilich wunderbar empfundener und ausgeführter Züge zuſammen, die zwar mit allem ſeiner Muſik eigenthümlichen Zauber anregen und ergreifen, aber jene gedrungene Form, jene zuſammengefaßte Kraft vermiſſen laſſen, welche wieder das Erbtheil anderer Meiſter ſind. Dieſe aus ſeiner ganzen muſikaliſchen Organiſation entſpringende Eigenthümlichkeit, die von Vertheidigern des „ſtrengen Satzes" und „großen Styles" als ein Mangel gedeutet wird, hinderte ihn aber keineswegs, auch auf dem Gebiet des Inſtrumentalen nicht nur ſelbſtſchöpferiſch aufzutreten, ſondern in allen Zweigen desſelben neben minder vollkommenen Werken ſolche zu ſchaffen, die den Meiſterarbeiten erſten Ranges unbedingt an die

[1]) In dieſem Sinn — meint Reißmann — läßt ſich auch das Schubert'ſche Clavierſtück als Ergänzung ſeines Liedes bezeichnen; es gibt gleichſam von jenem Gefühlsüberſchuß ab, der im Lied nicht zur Erſcheinung kommen kann. Siehe Reißmann: „Das deutſche Lied". S. 283 ff.

Seite zu ſtellen ſind [1]). Mit den bekannten kleineren lyriſchen Clavierſtücken aber [2]) hat er eine, wenn auch nicht neue, ſo doch ſeit langer Zeit verlaſſene Bahn wieder betreten und dieſen Formen durch die freie originelle Behandlung, die er, einem ſchwelgeriſchen Spiel ſich hingebend, ihnen angedeihen ließ, eine künſtleriſche Bedeutung geſichert, welche von ſeinen begabteſten Nachfolgern — insbeſondere von Mendelsſohn, Schumann und Chopin — erfaßt, den Anſtoß zu einer Reihe von ähnlichen lyriſchen Ergüſſen gab, in welchen der Erſtgenannte ſich noch entſchiedener als Schubert auf die Seite des Liedes ſtellt, wogegen Schumann's Fantaſiegebilde für Clavier faſt ausſchließlich den Charakter rein inſtrumentaler Kunſtwerke an ſich tragen [3]).

In Schubert's Inſtrumentalmuſik nehmen die zweihändigen Claviercompoſitionen eine hervorragende Stelle ein. Einige derſelben, wie die Impromptus, Momens musicals und die geſammte Tanzmuſik ſind in knapperen Formen gehalten, die Fantaſieen und Sonaten dagegen ſtellen ſich als freier behandelte, umfangreiche Tondichtungen dar. Die geſammte Claviermuſik Schubert's beanſprucht aber an ſich einen hohen Werth und reiht ſich überhaupt dem Be-

---

[1]) Dahin kommen zu zählen: Die große C-Sinfonie, die Streichquartette in G-Dur und D-Moll, das Streichquintett in C, die Sonaten op. 42 und 78, die drei letzten Sonaten, die beiden Trios u. ſ. w.

[2]) Impromptus, Momens musicals, Märſche, Tänze, Variationen u. ſ. w.

[3]) Man vergleiche Mendelsſohn's „Lieder ohne Worte", die in der That des Textes nicht bedürfen, und die vielen, in kleineren Formen ſich bewegenden Clavierſtücke Schumann's.

deutendſten an, was in dieſer Muſikgattung geſchaffen wurde, woran die Thatſache, daß ſie verhältnißmäßig wenig zu öffentlicher Aufführung gelangt, nichts zu ändern vermag [1]).

Es wird allerdings keinem Unbefangenen in den Sinn kommen, unſers Meiſters Tondichtungen für Clavier den gleichartigen Werken jenes Muſikheroen gegenüberſtellen zu wollen, der gerade in ſeinen „Sonaten" ſo wunderbare, aus tiefem Geiſtesſchacht gehobene Schätze niedergelegt hat. Was Schubert in dieſer Muſikgattung geſchaffen, läßt ſich weder dem Umfang noch dem geiſtigen Gehalt nach den Clavier-compoſitionen Beethovens als ebenbürtig an die Seite ſetzen; aber der Genius regt ſich doch gewaltig auch in Schubert's Tongebilden, und wenn Beethoven in vielen ſeiner Sonaten die tiefſten Tiefen der menſchlichen Seele aufwühlt, ergreifend und erſchütternd wirkt und den Flug ſeines Geiſtes durch die ausgebildetſte Form derart zu bannen weiß, daß er Kunſtwerke im höchſten Sinn des Wortes ſchafft; ſo treten in Schubert's Claviermuſik wieder Eigenthümlichkeiten zu Tage, die denſelben einen ganz beſonderen Reiz verleihen, und jene zündende Kraft der Anregung in ſich tragen, die vielleicht keinem Tondichter in ſo hohem Grad eigen iſt, als eben ihm [2]) Der lyriſche Charakter herrſcht wohl auch in

[1]) Bei Schubert's Lebzeiten und auch noch geraume Zeit nach ſeinem Tod mag das Vorurtheil gegen Schubert, den Clavierco mponiſten, und wohl auch die Schwierigkeit der Ausführung davon abgeſchreckt haben, Gründe, die derzeit ihre Geltung verloren haben. So viel ſteht feſt, daß Schubert's größere Claviercompoſitionen — wenigſtens in Wien — beinahe gar nicht auf Concertprogrammen figuriren.

[2]) „Schubert — ſagt R. Schumann von ihm — Schubert wird immer der Liebling der Jugend bleiben; er zeigt, was ſie will, ein

dieſen Tonſtücken vor; das Lied drängt unwiderſtehlich, und wo man es am wenigſten erwartet, mitten durch, auch fehlt es nicht hie und da an bedeutungsloſen Fraſen und Verrückung des Ebenmaßes durch Ausſpinnen zahmer Gedanken und Empfindungen; — die vielen frappant rhythmiſirten Motive aber, die eben ſo kühnen als originellen Modulationen, das Hineinziehen und Verarbeiten volksthümlicher Elemente, die weiche, träumeriſche, mitunter von einem Hauch des Fantaſtiſchen angewehte Stimmung, die ſo manches dieſer Tongebilde durchzieht, ſichern denſelben im großen Ganzen eine unverwüſtliche Anziehungskraft [1]). Der Reichthum muſikaliſcher Schöpfungs-

überſtrömend Herz, kühne Gedanken, raſche That; erzählt ihr, was ſie am meiſten liebt, von romantiſchen Geſchichten, Mädchen und Abenteuern; auch Witz und Humor miſcht er bei, aber nicht ſo viel, daß dadurch die weichere Grundſtimmung getrübt würde. Dabei beflügelt er des Spielers eigene Fantaſie, wie außer Beethoven kein anderer Componiſt. Anklänge an dieſen finden ſich allenthalben, aber auch ohne ihn wäre Schubert kein anderer geworden; ſeine Eigenthümlichkeit würde vielleicht nur ſpäter durchgebrochen ſein. Gegen Beethoven gehalten, iſt Schubert ein Mädchen-Charakter, bei weitem geſchwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das ſorglos unter Rieſen ſpielt. Zwar bringt auch er ſeine Kraftſtellen, bietet auch er Maſſen auf, doch verhält es ſich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet; dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere iſt er noch Mann genug, ja der kühnſte und freigiebigſte der neueren Muſiker."

[1]) Einen Zug der Beethoven'ſchen Romantik — meint R. Schumann — den man den provençaliſchen nennen könnte, bildete Schubert in eigenſtem Geiſt zur Virtuoſität aus. Auf dieſe Baſis ſtützt ſich, ob bewußt oder unbewußt, eine neue, noch nicht entwickelte Schule, von der ſich erwarten läßt, daß ſie eine beſondere Epoche in der Kunſtgeſchichte bezeichnen wird. (S. geſammelten Schriften I. Band. S. 69.)

kraft bringt auch hier in blühender Weiſe hervor, und die Clavier*technik* erſcheint durch die Anwendung gebrochener Accorde, durch die Verdopplung der Stimmen und jene volle, ſo recht aus dem Grund tönende orcheſtrale Behandlung des Taſteninſtrumentes in mannigfacher Art bereichert und vervollkommt.

Zu den Klavierſtücken kleinerer Art zählen die Impromptus, Momens musicals, eine große Anzahl von Tänzen (Walzer, Deutſche, Ländler, Galoppe und Ecoſſaiſen) und einige da und dort zerſtreute (zumeiſt nicht bedeutende) Compoſitionen [1]). Unter dieſen nehmen die *Impromptus* (op. 90 und 142 zuſammen acht Stücke enthaltend) durch ihre verhältnißmäßig breitere Anlage und abgerundete Form eine hervorragende Stelle ein. Schön und bedeutend in jeder Beziehung ſind die beiden Impromptus Nr. I aus op. 90 und Nr. IV aus op. 142 (beide in C-Moll), von welchen das erſte, von einer elegiſchen Stimmung ausgehend, im weiteren Verlauf aber immer bewegter, und endlich ſich zum Jubel ſteigernd, das letztere (Allegro scherzando) eine ungariſche Weiſe — feurig durchgeführt, voll kühner Harmonien, herrlich gearbeitet — jedes für ſich ein kleines Meiſterſtück darſtellt. Auch die übrigen Impromptus, namentlich jenes in As (Nr. II, op. 142), enthalten eine Fülle origineller feiner Züge und tritt in ihnen die techniſche Behandlung des Klaviers neu und bedeutend

[1]) Solche kleine Clavierſtücke ſind: „Zehn Variationen“ (comp. 1815), ein Scherzo und Trio (1817), Alegretto (zur Erinnerung an Herrn Walcher 1827), ein Marſch mit Trio, ein ſchönes Adagio (wahrſcheinlich der Anfang einer Sonate), deſſen Original in meinem Beſitz iſt. Spaun und Stadler beſitzen ebenfalls Bruchſtücke von Clavierkompoſitionen.

hervor. Kaum weniger anziehend als die eben erwähnten Tonſtücke ſind die Momens musicals (6 Stücke in 2 Heften, op. 93), von welchen beſonders jene in Cis-Moll (Nr. IV) und in As-Dur (Nr. 6) durch überraſchende Modulationen, durch Klangſchönheiten, volle Harmonien und träumeriſch elegiſchen Ausdruck großen Reiz gewähren. Im Ganzen genommen bilden die einen und die anderen einen Schatz liebenswürdiger Launen und Eigenthümlichkeiten des Componiſten, der gerade in dieſen gleichſam improviſirten Klavierſtücken ſich rückhaltlos dem geiſtvollen Spiel ſeiner Fantaſie hingeben wollte [1]).

Unter den Tänzen ſind es insbeſondere die Polonaiſen, welche durch lebhaften Rhythmus und ſo manchen feinen Zug erfreuen; aber auch in den deutſchen Tänzen, Ländlern, Ecoſſaiſen u. ſ. w., deren Form eine knappere iſt, blüht es allenthalben, und der glücklichen Erfindung an reizenden Melodien iſt da kein Ende [2]).

---

[1]) Daß Schubert die oben bezeichneten Clavierſtücke ſo benannt hat, wie ſie jetzt heißen, iſt kaum anzunehmen. Bezüglich der beiden erſten Impromptu's op. 142 iſt Schumann der Meinung, daß ſie Schubert ſo nicht überſchrieben habe, und daß das erſte zweifellos der erſte Satz einer Sonate ſei, das zweite aber der zweite Satz derſelben Sonate, deren Schlußſätze entweder nicht componirt wurden oder abhanden gekommen ſind; das vierte, obgleich entſchieden nicht dazu gehörig, wäre dann als Finale anzuſchließen. Dieſer Anſicht wird von Andern widerſprochen und darauf hingewieſen, daß thematiſche Arbeit und Durchführung, wie ſolche in den Sonaten vorkommen, hier durchaus fehlen.

[2]) Die „Erſte Walzer" begrüßte der für Schubert immer begeiſterte Schumann: „Kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde ſchwebt als etwa die Höhe einer Blume iſt, — zwar mag ich den Sehnſuchtswalzer, in dem ſich ſchon hundert Mädchengefühle abgebadet, und

Was die Fantaſien anbelangt, ſo ſtellt ſich die bekannte große Fantaſie in C (op. 15) als eines der bedeutendſten wenn auch nicht anziehendſten Klavierwerke dar. Der Bau des erſten und letzten Satzes erſcheint zwar etwas ungeſchlacht; das Muſikſtück iſt aber reich an melodiſch-harmoniſchen Schönheiten und genialen Einzelzügen, nur weist es als freies Fantaſieſpiel die Forderungen einer geſchloſſenen Form noch entſchiedener zurück, als dieß bei andern Inſtrumentalwerken Schubert's der Fall iſt. Anderſeits iſt mit Ausnahme der in der Mitte eingewobenen Liedſtelle die ganze Anlage und Behandlung der Fantaſie ſo einladend zur Orcheſtrirung, daß Franz Liszt, in richtiger Erkenntniß ihres ſimfoniſchen Charakters, mit jener Meiſterſchaft, welche ihm für derlei Bearbeitungen eigen iſt, die Orcheſterbegleitung dazu componirte, in welcher Form denn auch das Tonſtück zu wiederholten Malen zur Aufführung gelangte.

In directem Gegenſatz zu dieſem ſteht die Fantaſie — Sonate in G [1]) (op. 78). Eine träumeriſch-idylliſche

---

auch die drei letzten nicht, die ich als äſthetiſchen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie ſich die übrigen um jenen herumdrehen, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einſpinnen und wie ſich durch alle eine ſo ſchwärmeriſche Gedankenloſigkeit zieht, daß man es ſelbſt wird, und beim letzten noch im erſten zu ſpielen glaubt — iſt gar gut." (II. Bd. S. 9 u. 10.) — Die ſchönſten der „Deutſchen Tänze" hat Herr Johann Herbeck für Streich- und Blasinſtrumente arrangirt, in welcher Form ſie im Februar 1863 und dann wiederholt in Wien unter großem Beifall aufgeführt wurden.

[1]) Die Sätze ſind betitelt: „Fantaſie, Andante, Menuetto und Allegretto. Der Unterſchied zwiſchen Fantaſie und Sonate kommt bei Schubert's freier Behandlung dieſer letzteren gar nicht in Betracht.

Stimmung, die in den erſten zwei Sätzen und dem Trio des Menuetto liedartig zum Ausdruck gelangt, und nur in dem letzten Satz einem neckiſchen Spiele weicht, durchzieht das eigenthümliche, zartgewobene Tonſtück, deſſen Vortrag einen ebenſo techniſch fertigen als feinfühlenden Künſtler verlangt. Von den Sonaten iſt jene in A-Moll (op. 42) eine der verbreitetſten und beliebteſten. Sie iſt aber auch eines der vollendetſten Klavierſtücke; — der erſte Satz, von einer gewiſſen Unruhe und unheimlichen Aengſtlichkeit, erzeugt durch Fermaten, Pauſen, namentlich durch uniſone Bäſſe; der zweite ein Lied, von reizenden Variationen umrankt; der dritte ein, in Beethoven'ſcher Weiſe gebildetes Scherzo mit ſchönem Trio; der letzte Satz (Rondo) eine raſch dahinbrauſende ungariſche Tanzweiſe, intereſſant durch rhythmiſche und modulatoriſche Kühnheit, — das Ganze, ein aus Einem Guß hervorgegangenes Meiſterſtück [1]).

Kaum weniger anziehend als dieſe erſcheint auch die zweite A-Moll Sonate (op. 143, von den Verlegern Mendelsſohn gewidmet). Die Einleitung des erſten Satzes und der ganze letzte Satz ſind in großem Styl gehalten, während in dem ernſten Andante wieder eine jener unheimlichen, fantaſtiſch wirkenden Figuren auftaucht. Die ſchon erwähnten

[1]) Als die Sonate op. 42 veröffentlicht wurde, urtheilte die Leipziger Muſikzeitung (Jahrg. 1826, Nr. 9) darüber, „daß dieſelbe dem Ausdruck und der Technik nach zwar in rühmlicher Einheit beharre, aber in den abgeſteckten Grenzen ſich ſo frei und eigen, ſo keck und mitunter ſo ſonderbar bewege, daß das Werk auch Fantaſie heißen und in dieſer Hinſicht wohl nur mit den größten und feinſten Sonaten Beethoven's verglichen werden könne."

Eigenthümlichkeiten der Schubert'ſchen Klaviermuſik, insbeſondere jene, welche den Fortſchritt der Klaviertechnik bekunden, treten auch hier in prägnanter Weiſe hervor.

Ein Gegenſtück zu dieſen beiden Sonaten bildet die von Muth und trotziger Kraft erfüllte in D-Dur (op. 53, von Schubert ſeinem Freund Karl Maria von Bocklet zugeeignet). Sie iſt die in der Ausführung ſchwierigſte, und an rhythmiſchen und Klangeigenthümlichkeiten, ſowie an Kontraſten reichſte aller Schubert'ſchen Sonaten. Der zweite Satz derſelben gehört wohl zu dem Bedeutendſten, was die moderne Klaviermuſik geſchaffen hat [1]). Minder groß angelegt ſind die

[1]) „Wie wir denn", ſagt Schumann über die G-Dur-, A-Moll- und D-Dur-Sonate", „alle drei Sonaten ohne tauſend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müſſen, ſo dünkt uns doch die Fantaſie-Sonate ſeine vollendetſte in Form und Geiſt. Hier iſt alles organiſch, athmet alles dasſelbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Fantaſie hat, ſeine Räthſel zu löſen.

„Ihr am verwandteſten iſt die in A-Moll. Der erſte Theil iſt ſo ſtill, ſo träumeriſch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei ſo leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der ſie ſo ſeltſam in- und gegeneinander zu ſtellen weiß.

„Wie anderes Leben ſprudelt in der muthigen aus D-Dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überſchwänglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt ſchwerlich in das Ganze und iſt poſſirlich genug. Wer die Sache ernſtlich nehmen wollte, würde ſich ſehr lächerlich machen. Floreſtan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Zanhal'ſchen Schlafmützenſtyl; Euſebius findet in den contraſtirenden ſtarken Stellen Grimaſſen, mit denen man Kinder zu erſchrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

„Wenn Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt, als in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſo ſchätzen wir dieſe

Sonaten in Es (op. 122), in H-Dur (op. 147 von den Verlegern Thalberg gewidmet) und in A-Dur (op. 120), doch fehlt es auch in dieſen nicht an bedeutenden Zügen, und iſt namentlich die zuletzt genannte in hohem Grad anregend.

Noch erübrigen die drei großen, von den Verlegern Robert Schumann gewidmeten Sonaten, ferner das Adagio und Rondo (op. 145) und eine nur zum Theil vollendete Sonate in C.

Für die erſteren, als Schubert's „allerletzte" Compoſitionen veröffentlichten Sonaten konnte ſich Schumann, der ſogar über die Walzer (op. 9) ſeines Lieblings (mit Ausnahme des ihm verhaßten Sehnſuchtswalzers) [1]) in Entzücken

---

als rein muſikaliſch und in ſich ſelbſtändig eben ſo ſehr. Namentlich hat er als Componiſt für das Klavier vor Andern, im Einzelnen ſelbſt vor Beethoven etwas voraus (ſo bewunderswürdig ſein dieſer übrigens in ſeiner Taubheit mit der Fantaſie hörte), — darin nämlich, daß er Claviergemäßer zu inſtrumentiren weiß, das heißt, daß Alles *klingt*, ſo recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus, während wir z. B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erſt vom Horn, der Hoboe u. ſ. w. borgen müſſen. — Wollten wir über das Innere dieſer ſeiner Schöpfungen im Allgemeinen noch etwas ſagen, ſo wär' es dieſes.

„Er hat Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begebenheiten und Lebenszuſtände. So tauſendgeſtaltig ſich des Menſchen Dichten und Trachten bricht, ſo vielfach die Schubert'ſche Muſik. Was er anſchaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt ſich zu Muſik; aus Steinen, die er hinwirft, ſpringen, wie bei Deukalion und Pyrrha lebende Menſchengeſtalten. Er war der ausgezeichnetſte nach Beethoven, der, Todfeind aller Philiſterei, Muſik im höchſten Sinne des Wortes ausübte."

[1]) Schumann hat übrigens, wie Waſielewski erwähnt, eben dieſen Trauerwalzer mit Variationen geſchmückt. Dieſe Compoſition iſt noch unveröffentlicht.

gerieth, nicht in dem Grad erwärmen, wie für andere Klavierwerke.

„Die Sonaten", ſagt Schumann, „ſind als das letzte Werk[1]) Schubert's bezeichnet, und merkwürdig genug. Vielleicht daß anders urtheilen würde, wem die Zeit der Entſtehung fremd geblieben wäre — wie ich ſelbſt ſie vielleicht in eine frühere Periode des Künſtlers geſetzt hätte, und mir immer das Trio in Es-Dur als Schubert's letzte Arbeit[2]), als ſein Unabhängigſtes und Eigenthümlichſtes gegolten hat. Uebermenſchlich freilich wäre es, daß ſich immer ſteigern und übertreffen ſollte, wer wie Schubert, ſo viel und täglich ſo viel componirte, und ſo mögen auch dieſe Sonaten in der That die letzten Arbeiten ſeiner Hand ſein. Ob er ſie auf dem Krankenlager geſchrieben, ob nicht, konnte ich nicht erfahren, aus der Muſik ſelbſt ſcheint man auf das erſtere ſchließen zu dürfen. Wie dem ſei, ſo ſcheinen mir dieſe Sonaten auffallend anders, als ſeine anderen, namentlich durch eine viel größere Einfalt der Erfindung, durch ein freiwilliges Reſigniren auf glänzende Neuheit, wo er ſich ſonſt ſo hohe Anſprüche ſtellt, durch Ausſpinnung von gewiſſen allgemeinen muſikaliſchen Gedanken, anſtatt er ſonſt Periode auf Periode neue Fäden verknüpft. Als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer muſikaliſch und geſangreich, rieſelt es von Seite zu Seite weiter, hier und da durch einzelne heftigere Regungen unterbrochen, die ſich aber ſchnell wieder beruhigen. So wirkten ſie auf mich. Wohlgemuth und leicht und freund-

[1]) Als allerletzte Compoſitionen wurden die Sonaten von den Verlegern bezeichnet, womit noch nicht conſtatirt iſt, daß ſie es auch waren.

[2]) Das Es-Trio iſt im November 1827 entſtanden.

lich ſchließt er denn auch, als könne er Tags darauf von Neuem beginnen."

Schumann's muſikaliſche Individualität fühlte ſich eben von dem rhapſodiſchen Charakter, den kühnen Springen und Modulationen, den ſchroffen Gegenſätzen und dem unläugbaren Glanz der Neuheit in den früheren Sonaten in höherem Grad angezogen und erregt, als von der harmoniſchen, in ſchönſtem Ebenmaß ſich darſtellenden Gliederung und ruhigeren Entwicklung, welche nach unſerer Anſicht gerade dieſen Sonaten den Stempel der Reife und Gediegenheit aufdrücken, und insbeſondere jene in C-Moll und B-Dur als echte Kunſtwerke erſcheinen laſſen.

Das Fragment (op. 145) beſteht aus einem Adagio (E-Dur $\frac{3}{4}$) und einem in gleicher Tonart ſich anſchließendem Rondo (Allegretto $\frac{2}{4}$). Erſteres iſt eine in ernſtem Charakter gehaltene Introduction, deren Styl übrigens weit eher auf einen der älteren Meiſter, als auf Schubert, ſchließen läßt [1]); letzteres dagegen ein in kurzer Form gefaßtes anmuthiges Thema von echt Schubert'ſchem Gepräge. Aus zwei Theilen beſtehend, die beim erſten Mal im Vortrag wiederholt werden, leitet es unmittelbar auf ein neues, in raſcherem Zeitmaß ſich bewegendes Motiv hinüber, welches, mit Paſſagen in der rechten und linken Hand reich ausgeſtattet, ſich wie eine Umſchreibung des zweiten Theiles des Rondothemas

[1]) Eine mir vorliegende, wie es ſcheint, von Ferd. Schubert verfaßte, thematiſche Zuſammenſtellung von Clavier- und Kammermuſik ſeines Bruders Franz, führt nur das Rondo Allegretto an, und es liegt die Vermuthung nahe, daß die Einleitung von anderer Hand herrühre, um das Stück mehr abzurunden und „gangbarer" zu machen.

darſtellt; dieſes kehrt am Schluß wieder, und nachdem auch das raſcher bewegte Motiv beinahe in der gleichen Durchführung wie beim erſten Mal wiederholt worden iſt, ſchließt das ganze Stück mit dem erſten Satz des Thema's ab. Das „Fragment" reicht nicht an die Höhe der Sonaten hinan und das Paſſagenwerk darin leidet an überflüſſigem Ballaſt; die Introduction und das Thema aber verfehlen nicht eines guten Eindruckes, und da das letztere in graziöſer Weiſe den Schluß bildet, ſo iſt die Wirkung des ganzen Clavierſtückes immerhin eine befriedigende.

Die Clavierſonate in C iſt als „Reliquie" in neueſter Zeit bei Whiſtling in Leipzig erſchienen. Sie trägt das Datum April 1825, gehört alſo Schubert's reifſter Zeit an. Von den vier Sätzen iſt nur der erſte (Moderato C-Dur $\frac{4}{4}$) und das Andante (C-Moll $\frac{3}{8}$) vollſtändig componirt; der Menuett mit Trio (As-Dur $\frac{3}{4}$) und das Finale (Rondo Allegro C-Dur $\frac{4}{4}$) ſind Bruchſtücke geblieben. Die Sonate iſt umfangreich und in den erſten zwei Sätzen groß angelegt, vermag aber nicht in dem Grad wie andere Schubert'ſche Clavierſachen zu feſſeln. Uebrigens iſt das über einem liedartigen Thema aufgebaute Andante nicht nur das beſte Stück dieſer Sonate, ſondern überhaupt eine Schubert's vollkommen würdige Arbeit[1]).

[1]) Eine eingehende kritiſche Beurtheilung des größten Theiles der zweihändigen Claviermuſik iſt in Nr. 4, 5 u. 6 der „Wiener „Deutſche Muſikzeitung", III. Jahrg. 1862 enthalten. — In der „Niederrheiniſche M. Z.", X. Jahrg. 1862, findet ſich ebenfalls ein Aufſatz über die bei Holle in Wolfenbüttel erſchienenen Schubert'ſchen Clavierompoſitionen.

Unter den Clavierſtücken zu vier Händen nimmt die Fantaſie in F-Moll durch Reichthum und Schönheit der Melodien, überraſchende Modulationen und ein gewiſſes Maßhalten in Verarbeitung der Themen eine hervorragende Stelle ein. Schubert hat kein zweites Muſikſtück dieſer Art geſchrieben, welches der Fantaſie als ganz ebenbürtig zur Seite zu ſetzen wäre.

Ihr zunächſt kommen die Beethoven gewidmeten Variationen über ein franzöſiſches Lied[1]). Das Andante favori mit Variationen (op. 35), ein zartes ſinniges Muſikſtück; einige Märſche — insbeſondere die in op. 40 enthaltenen — und das Duo in A-Moll (richtiger C-Dur) op. 140.

Dieſes letztere ſtellt ſich ſeiner Anlage und Durchführung nach als eine Compoſition dar, welche die Eigenſchaften eines orcheſtralen Werkes (mit Anklängen an Beethoven's Sinfonien) in auffallender Weiſe an ſich trägt. Als ein ſolches erkannte es auch R. Schumann[2]), und dieſe

---

[1]) Das franzöſiſche Lied (mit Text) iſt einem Heft geſchriebener Romanzen entnommen, welches Schubert im J. 1818 bei der Familie Eſterhazy in Zeléz vorfand. Daſſelbe iſt derzeit im Beſitz der Gräfin Roſine Almaſy in Wien.

[2]) Schumann's Urtheil darüber (ſ. geſammelte Schriften, Bd. II., S. 235) fällt inſoferne auf, als er dem Enthuſiasmus für ſeinen Liebling hier (ſo wie auch bei Beſprechung der letzten drei Sonaten) die Zügel anlegt. Seine Worte lauten: „Es gab eine Zeit, wo ich nur ungern über Schubert ſprechen, nur Nächtens den Bäumen und Sternen von ihm vorerzählen mögen. Wer ſchwärmt nicht einmal! Entzückt von dieſem neuen Geiſt, deſſen Reichthum mir maß- und grenzenlos dünkte, taub gegen Alles, was gegen ihn zeugen könnte, ſann ich

ſeine Anſicht begegnet derzeit kaum einem Widerſpruch. Von den reizenden Märſchen ſind einige von Franz Liſzt

---

nichts, als auf ihn. Mit dem vorrückenden Alter, den wachſenden Anſprüchen wird der Kreis der Lieblinge kleiner und kleiner; an uns liegt es, wie an ihnen. Wo wäre der Meiſter, über den man ſein ganzes Leben hindurch ganz gleich dächte! Zur Würdigung Bach's gehören Erfahrungen, die die Jugend nicht haben kann; ſelbſt Mozart's Sonnenhöhe wird von ihr zu niedrig geſchätzt; zum Verſtändniß Beethoven's reichen blos muſikaliſche Studien ebenfalls nicht aus, wie er uns ebenfalls in gewiſſen Jahren durch ein Werk mehr begeiſtert als durch das andere. So viel iſt gewiß, daß ſich gleiche Alter immer anziehen, daß die jugendliche Begeiſterung auch am meiſten von der Jugend verſtanden wird, wie die Kraft des männlichen Meiſters vom Mann."

„Vor zehn Jahren alſo würde ich dieſe zuletzt erſchienenen Werke ohne Weiteres den ſchönſten der Welt beigezählt haben, und zu den Leiſtungen der Gegenwart gehalten ſind ſie mir das auch jetzt. Als Compoſitionen von Schubert zähle ich ſie aber nicht in die Claſſe, wohin ich ſein Quartett in D-Moll für Streichinſtrumente, ſein Trio in Es-Dur, viele ſeiner kleinen Geſangs- und Clavierſtücke rechne. Namentlich ſcheint mir das Duo noch unter Beethoven'ſchem Einfluß entſtanden, wie ich es denn auch für eine auf das Clavier übertragene Sinfonie hielt, bis mich das Original-Manuſcript, in dem es von ſeiner eigenen Hand als „vierhändige Sonate" bezeichnet iſt, eines Anderen überweiſen wollte. „Wollte", ſag' ich; denn noch immer kann ich nicht von meinem Gedanken. Wer ſo viel ſchreibt wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federleſens, und ſo überſchrieb er ſein Werk vielleicht Sonate, während es als Sinfonie in ſeinem Kopfe fertig ſtand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß ſich zu einer Sonate doch immer eher Herausgeber fanden, als für eine Sinfonie, in einer Zeit, wo ſein Name erſt bekannt zu werden anfing. Mit ſeinem Styl, der Art ſeiner Behandlung des Claviers vertraut, dieſes Werk mit ſeinen andern Sonaten vergleichend, in denen ſich der reinſte Clavierharakter ausſpricht, kann ich mir es nur als Orcheſterſtück aus-

hervor. Kaum weniger anziehend als die eben erwähnten Tonſtücke ſind die Momens musicals (6 Stücke in 2 Heften, op. 93), von welchen beſonders jene in Cis-Moll (Nr. IV) und in As-Dur (Nr. 6) durch überraſchende Modulationen, durch Klangſchönheiten, volle Harmonien und träumeriſch elegiſchen Ausdruck großen Reiz gewähren. Im Ganzen genommen bilden die einen und die anderen einen Schatz liebenswürdiger Launen und Eigenthümlichkeiten des Componiſten, der gerade in dieſen gleichſam improviſirten Klavierſtücken ſich rückhaltlos dem geiſtvollen Spiel ſeiner Fantaſie hingeben wollte [1]).

Unter den Tänzen ſind es insbeſondere die Polonaiſen, welche durch lebhaften Rhythmus und ſo manchen feinen Zug erfreuen; aber auch in den deutſchen Tänzen, Ländlern, Ecoſſaiſen u. ſ. w., deren Form eine knappere iſt, blüht es allenthalben, und der glücklichen Erfindung an reizenden Melodien iſt da kein Ende [2]).

---

[1]) Daß Schubert die oben bezeichneten Clavierſtücke ſo benannt hat, wie ſie jetzt heißen, iſt kaum anzunehmen. Bezüglich der beiden erſten Impromptu's op. 142 iſt Schumann der Meinung, daß ſie Schubert ſo nicht überſchrieben habe, und daß das erſte zweifellos der erſte Satz einer Sonate ſei, das zweite aber der zweite Satz derſelben Sonate, deren Schlußſätze entweder nicht componirt wurden oder abhanden gekommen ſind; das vierte, obgleich entſchieden nicht dazu gehörig, wäre dann als Finale anzuſchließen. Dieſer Anſicht wird von Andern widerſprochen und darauf hingewieſen, daß thematiſche Arbeit und Durchführung, wie ſolche in den Sonaten vorkommen, hier durchaus fehlen.

[2]) Die „Erſte Walzer" begrüßte der für Schubert immer begeiſterte Schumann: „Kleine Genien, die ihr nicht höher über der Erde ſchwebt als etwa die Höhe einer Blume iſt, — zwar mag ich den Sehnſuchtswalzer, in dem ſich ſchon hundert Mädchengefühle abgebadet, und

Was die Fantasien anbelangt, so stellt sich die bekannte große Fantasie in C (op. 15) als eines der bedeutendsten wenn auch nicht anziehendsten Klavierwerke dar. Der Bau des ersten und letzten Satzes erscheint zwar etwas ungeschlacht; das Musikstück ist aber reich an melodisch-harmonischen Schönheiten und genialen Einzelzügen, nur weist es als freies Fantasiespiel die Forderungen einer geschlossenen Form noch entschiedener zurück, als dieß bei andern Instrumentalwerken Schubert's der Fall ist. Anderseits ist mit Ausnahme der in der Mitte eingewobenen Liedstelle die ganze Anlage und Behandlung der Fantasie so einladend zur Orchestrirung, daß Franz Liszt, in richtiger Erkenntniß ihres simsonischen Charakters, mit jener Meisterschaft, welche ihm für derlei Bearbeitungen eigen ist, die Orchesterbegleitung dazu componirte, in welcher Form denn auch das Tonstück zu wiederholten Malen zur Aufführung gelangte.

In directem Gegensatz zu diesem steht die Fantasie — Sonate in G [1]) (op. 78). Eine träumerisch-idyllische

---

auch die drei letzten nicht, die ich als ästhetischen Fehler im Ganzen ihrem Schöpfer nicht verzeihe; — aber wie sich die übrigen um jenen herumdrehen, ihn mit duftigen Fäden mehr oder weniger einspinnen und wie sich durch alle eine so schwärmerische Gedankenlosigkeit zieht, daß man es selbst wird, und beim letzten noch im ersten zu spielen glaubt — ist gar gut." (II. Bd. S. 9 u. 10.) — Die schönsten der „Deutschen Tänze" hat Herr Johann Herbeck für Streich- und Blasinstrumente arrangirt, in welcher Form sie im Februar 1863 und dann wiederholt in Wien unter großem Beifall aufgeführt wurden.

[1]) Die Sätze sind betitelt: „Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto. Der Unterschied zwischen Fantasie und Sonate kommt bei Schubert's freier Behandlung dieser letzteren gar nicht in Betracht.

Stimmung, die in den erſten zwei Sätzen und dem Trio des Menuetto liedartig zum Ausdruck gelangt, und nur in dem letzten Satz einem neckiſchen Spiele weicht, durchzieht das eigenthümliche, zartgewobene Tonſtück, deſſen Vortrag einen ebenſo techniſch fertigen als feinfühlenden Künſtler verlangt. Von den Sonaten iſt jene in A-Moll (op. 42) eine der verbreitetſten und beliebteſten. Sie iſt aber auch eines der vollendetſten Klavierſtücke; — der erſte Satz, von einer gewiſſen Unruhe und unheimlichen Aengſtlichkeit, erzeugt durch Fermaten, Pauſen, namentlich durch uniſone Bäſſe; der zweite ein Lied, von reizenden Variationen umrankt; der dritte ein, in Beethoven'ſcher Weiſe gebildetes Scherzo mit ſchönem Trio; der letzte Satz (Rondo) eine raſch dahinbrauſende ungariſche Tanzweiſe, intereſſant durch rhythmiſche und modulatoriſche Kühnheit, — das Ganze, ein aus Einem Guß hervorgegangenes Meiſterſtück [1]).

Kaum weniger anziehend als dieſe erſcheint auch die zweite A-Moll Sonate (op. 143, von den Verlegern Mendelsſohn gewidmet). Die Einleitung des erſten Satzes und der ganze letzte Satz ſind in großem Styl gehalten, während in dem ernſten Andante wieder eine jener unheimlichen, fantaſtiſch wirkenden Figuren auftaucht. Die ſchon erwähnten

[1]) Als die Sonate op. 42 veröffentlicht wurde, urtheilte die Leipziger Muſikzeitung (Jahrg. 1826, Nr. 9) darüber, „daß dieſelbe dem Ausdruck und der Technik nach zwar in rühmlicher Einheit beharre, aber in den abgeſteckten Grenzen ſich ſo frei und eigen, ſo keck und mitunter ſo ſonderbar bewege, daß das Werk auch Fantaſie heißen und in dieſer Hinſicht wohl nur mit den größten und feinſten Sonaten Beethoven's verglichen werden könne."

Eigenthümlichkeiten der Schubert'ſchen Klaviermuſik, insbeſondere jene, welche den Fortſchritt der Klaviertechnik bekunden, treten auch hier in prägnanter Weiſe hervor.

Ein Gegenſtück zu dieſen beiden Sonaten bildet die von Muth und trotziger Kraft erfüllte in D-Dur (op. 53, von Schubert ſeinem Freund Karl Maria von Bocklet zugeeignet). Sie iſt die in der Ausführung ſchwierigſte, und an rhythmiſchen und Klangeigenthümlichkeiten, ſowie an Kontraſten reichſte aller Schubert'ſchen Sonaten. Der zweite Satz derſelben gehört wohl zu dem Bedeutendſten, was die moderne Klaviermuſik geſchaffen hat [1]). Minder groß angelegt ſind die

[1]) „Wie wir denn", ſagt Schumann über die G-Dur-, A-Moll- und D-Dur-Sonate", „alle drei Sonaten ohne tauſend Worte, geradezu nur „herrlich" nennen müſſen, ſo dünkt uns doch die Fantaſie-Sonate ſeine vollendetſte in Form und Geiſt. Hier iſt alles organiſch, athmet alles dasſelbe Leben. Vom letzten Satz bleibe weg, der keine Fantaſie hat, ſeine Räthſel zu löſen.

„Ihr am verwandteſten iſt die in A-Moll. Der erſte Theil iſt ſo ſtill, ſo träumeriſch; bis zu Thränen könnte es rühren; dabei ſo leicht und einfach aus zwei Stücken gebaut, daß man den Zauberer bewundern muß, der ſie ſo ſeltſam in- und gegeneinander zu ſtellen weiß.

„Wie anderes Leben ſprudelt in der muthigen aus D-Dur, — Schlag auf Schlag packend und fortreißend! Und darauf ein Adagio, ganz Schubert angehörend, drangvoll, überſchwänglich, daß er kaum ein Ende finden kann. Der letzte Satz paßt ſchwerlich in das Ganze und iſt poſſirlich genug. Wer die Sache ernſtlich nehmen wollte, würde ſich ſehr lächerlich machen. Floreſtan nennt ihn eine Satire auf den Pleyel-Zanhal'ſchen Schlafmützenſtyl; Euſebius findet in den contraſtirenden ſtarken Stellen Grimaſſen, mit denen man Kinder zu erſchrecken pflegt. Beides läuft auf Humor hinaus.

„Wenn Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt, als in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſo ſchätzen wir dieſe

dem mit geſpannter Aufmerkſamkeit lauſchenden Publikum unter Mendelsſohn's Leitung zum erſten Mal vorgeführt und mit ungewöhnlichem Beifall aufgenommen. Auch die kritiſchen Stimmen waren ihres Lobes voll, und während Wilhelm Fink[1]) in ſeiner Beſprechung der Sinfonie durch eine detaillirte Zergliederung derſelben ihren hohen Werth darzuthun verſuchte[2]), rief der hochbeglückte, von Schubert's Muſe überſchwänglich angeregte Schumann folgende enthuſiaſtiſche Worte in die Welt hinaus:

---

[1]) Fink (Gottfried Wilhelm), geb. 1783 zu Sulza an der Ilm, geſt. 1846, war in mehreren wiſſenſchaftlichen Zweigen, und insbeſondere als Muſikrecenſent und Redacteur der allg. muſik. Zeitung in Leipzig literariſch thätig. Seine detaillirte Kritik der C-Sinfonie von 2. Sept. iſt enthalten im Band 42, Nr. 36, S. 737 der allg. muſik. Zeitung. — Weitere Beurtheilungen erſchienen im Band 10, J. 1839, Nr. 34, S. 138 der „Neue Zeitſchr. f. M." und in der allg. muſik. Zeitung J. 1839, Nr. 51, S. 1034, dieſe letzteren nach der wiederholten Aufführung im Dec. 1839. — Schubert's Sinfonie iſt ſeit jener Zeit ein Liebling des Gewandhaus-Concertpublikums geworden, und kommt daſelbſt häufig zur Aufführung.

[2]) „So ſind denn — heißt es in dieſer ebenſo gewiſſenhaft als nüchtern geſchriebenen Recenſion über den erſten Satz — ſo ſind denn die Hauptgeſetze, die eine geordnete Compoſitionslehre deutlich zu machen hat, nämlich Figurenentwicklung und Imitationen, welche uns auch in Wahrheit von unſeren beſten Meiſtern aller Zeiten, ſo lange die Muſik eine geordnete Kunſt heißen kann, practiſch und theoretiſch mindeſtens in der Nachahmungslehre vortrefflich eingeprägt worden ſind, wacker befolgt zum Gewinn des Ganzen. Daß der Gebrauch der Modulation, der in dergleichen Bearbeitungen immer galt, ſtärker und bunter geworden iſt, als vor unſern Zeiten, kann jeder Erfahrene im Voraus, ohne ſich zu täuſchen, annehmen; es liegt im Geſchmack der Zeit, deſſen zweierlei Seiten wohl eine umſichtige Betrachtung verdienten, die aber für ſich nicht als Epiſode ſtehen müßte. Hat nun

„Sag' ich es gleich offen: wer dieſe Sinfonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schubert, und dies mag nach dem,

---

dieſer langgeführte erſte Satz in ſeinem Weſen und im Geiſte des Tonſetzers den herrſchenden Geſchmack unſerer Tage völlig befriedigt, ſo wird anderſeits kein Muſikverſtändiger überſehen, daß die eigenthümliche Friſche und die einheitvolle Abrundung des Ganzen vorzüglich in der geſunden Wahl einfach klarer Themen, und in der geſetzlich und doch frei gehandhabten Tondichtungsweiſe aller gebildeten Zeiten, ja am meiſten der vorhergegangenen, die im Fache der Entwicklung unſere Lehrer und Vorbilder ſind, zu ſuchen iſt. Es dürfte daraus wohl folgen, daß ohne gebührende Vorübungen in Figurenentfaltung und im Geſetz der Nachahmung und Stimmenverkettung auch von Begabten nichts Tüchtiges geleiſtet werden kann. Man ſieht, daß Schubert in dieſen Hauptzweigen der Compoſition heimiſch war, folglich darin fleißig gearbeitet haben mußte, er hätte ſonſt nicht ſo gehalten zu ſchreiben vermocht, was keinem Einzigen vom Himmel fällt, der wohl die Anlage aber nicht die Ausbildung derſelben ohne des Begabten eigene anhaltende Kraftanſtrengung ſchenkt.“ Von dem zweiten Satz urtheilt Fink: „Auch hier ſind es wieder die Figurenentwicklungen und freien Nachahmungen, die den Satz im Bund mit geſchickter Stimmenvertheilung überaus wirkſam machen. War der erſte Satz ſchön, ſo iſt es der zweite nur noch in höherem Grad. Wir halten ihn für den ſchönſten der ganzen Sinfonie.“ — Gleich Günſtiges wird von dem dritten Satz geſagt, — nur „daß das Trio, anſtatt ſich in der bisher üblichen Weiſe in einem ſanft dahinfließenden melodiſchen Satz zu bewegen, die imitatoriſche und verwebende Arbeit des Hauptſatzes fortſetze, welcher Umſtand, ſowie das lange Verweilen auf Nebennoten im Gange des Hauptſatzes die Urſache ſei, daß dieſer ſonſt trefflich gearbeitete, im neuen Scherzo-Geſchmack erdachte Satz weniger innerlich feßle, als die beiden früheren Nummern.“ Vom Schlußſatz endlich heißt es: „Schlicht angelegt wie alles Frühere, iſt er ſo mannigfach und reich in gehöriger Breite und voller Inſtrumentation durchgeführt, daß bei aller Länge an ein Langweilen nicht zu denken iſt. Dieſer iſt übrigens ſeiner Anlage und noch mehr der Entwicklung und Verwebung

was Schubert bereits der Kunſt geſchenkt, allerdings als ein kaum glaubliches Lob angeſehen werden. Es iſt ſo oft und zum Verdruß der Componiſten geſagt worden „nach Beethoven abzuſtehen von ſinfoniſtiſchen Plänen", und zum Theil auch wahr, daß außer einzelnen bedeutenderen Orcheſterwerken, die aber immer mehr zur Beurtheilung des Bildungsganges ihrer Componiſten von Intereſſe waren, einen entſchiedenen Einfluß aber auf die Maſſe, wie auf das Fortſchreiten der Gattung nicht übten, das meiſte andere nur mattes Spiegelbild Beethoven'ſcher Weiſen war, jener lahmen langweiligen Sinfonienmacher nicht zu gedenken, die Puder und Perrücke von Haydn und Mozart paſſabel nachzuſchatten die Kraft hatten, aber ohne die dazu gehörigen Köpfe. Berlioz gehört Frankreich an und wird nur als intereſſanter Ausländer und Tollkopf zuweilen genannt. Wie ich geahnt und gehofft hatte, und mancher vielleicht mit mir, daß Schubert, der formenfeſt, fantaſiereich und vielſeitig ſich ſchon in ſo vielen anderen Gattungen gezeigt, auch die Sinfonie von ſeiner Seite packen, daß er die Stelle treffen würde, von der ihr und durch ſie der Maſſe beizukommen, iſt nun in herrlichſter Weiſe eingetroffen. Gewiß hat er auch nicht daran gedacht, die neunte

---

nach ein Opernfinale. Mannigfache Geſtalten rauſchen vorüber und zuweilen wird man unwillkürlich an die Erſcheinung des ſteinernen Gaſtes erinnert, der ſeinen Mörder an den Ort ſeiner Beſtimmung zu ſchaffen geſonnen iſt. Nicht wie eine Nachahmung des Mozart'ſchen Finale, ſondern wie ein Schubert'ſches, das an beſagtes Moment anklingt und ſich darauf in rauſchende Luſt überwiegenden Lebens wendet. Die ganze Haltung der Sinfonie iſt merkwürdig, vielbeſchäftigend, durchſchlagend, ſo daß ſie werth iſt, an allen Orten, die ein gutes Orcheſter haben, ausgeführt zu werden."

Sinfonie von Beethoven fortſetzen zu wollen, ſondern, ein fleißigſter Künſtler, ſchuf er unausgeſetzt aus ſich heraus, eine Sinfonie nach der andern, und daß jetzt die Welt gleich ſeine ſiebente zu ſehen bekömmt, ohne der Entwickelung zugeſehen zu haben und ihre Vorgängerinnen zu kennen, iſt vielleicht das Einzige, was bei ihrer Veröffentlichung leid thun könnte, was auch ſelbſt zum Mißverſtehen des Werkes Anlaß geben wird. Vielleicht daß auch von den andern bald der Riegel gezogen wird; die kleinſte darunter wird noch immer ihre Franz Schubert'ſche Bedeutung haben; ja die Wiener Sinfonien-Ausſchreiber hätten den Lorbeer, der ihnen nöthig war, gar nicht ſo weit zu ſuchen brauchen, da er ſiebenfach in Ferdinand Schubert's Studierſtübchen in einer Vorſtadt Wiens übereinander lag[1]). Hier war einmal ein würdiger Kranz zu verſchenken. So iſt's oft; ſpricht man in Wien z. B. von — —, ſo wiſſen ſie des Preiſens ihres Franz Schubert kein Ende; ſind ſie aber unter ſich, ſo gilt ihnen weder der Eine noch der Andere etwas beſonderes. Wie dem ſei, erlaben wir uns nun an der Fülle Geiſtes, die aus dieſem koſtbaren Werke quillt. Es iſt wahr, dies Wien mit ſeinem Stefansthurme, ſeinen ſchönen Frauen, ſeinem öffentlichen Gepränge, und wie es von der Donau mit unzähligen Bändern umgürtet, ſich in die blühende Ebene hinſtreckt, die nach und nach zu immer höherem Gebirge aufſteigt, dies Wien mit all' ſeinen Erinnerungen an die größten deutſchen Meiſter, muß der Fantaſie

[1]) Eine Anſpielung auf die „Preisſimfonieen", die der Wiener Muſikverein im J. 1836 ausgeſchrieben hat, und wobei Franz Lachner in München mit der Sinfonia appassionata in C-Moll den Preis davontrug. (S. Schumann's geſammelte Schriften I. Band, S. 224.)

des Muſikers ein fruchtbares Erdreich ſein. Oft, wenn ich es von den Gebirgshöhen betrachtete, kam mir's in Sinn, wie nach jener fernen Alpenreihe wohl manchmal Beethoven's Auge unſtät hinübergeſchweift, wie Mozart träumeriſch oft den Lauf der Donau, die überall in Buſch und Wald zu verſchwimmen ſcheint, verfolgt haben mag und Vater Haydn wohl oft den Stefansthurm ſich beſchaut, den Kopf ſchüttelnd über ſo ſchwindlige Höhe. Die Bilder der Donau, des Stefansthurms und des fernen Alpengebirgs zuſammengedrängt und mit einem leiſen katholiſchen Weihrauchduft überzogen, und man hat eines von Wien, und ſteht nun vollends die reizende Landſchaft lebendig vor uns, ſo werden wohl auch Saiten rege, die ſonſt nimmer in uns angeklungen haben würden. Bei der Sinfonie von Schubert, dem hellen, blühenden, romantiſchen Leben darin, taucht mir heute die Stadt deutlicher als je wieder auf, wird es mir wieder recht klar, wie gerade in dieſer Umgebung ſolche Werke geboren werden können. Ich will nicht verſuchen, der Sinfonie eine Folie zu geben; die verſchiedenen Lebensalter wählen zu verſchieden in ihren Text- und Bilderunterlagen, und der 18jährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Muſik heraus, wo der Mann nur ein Landesereigniß ſieht, während der Muſiker weder an das Eine, noch an das Andere gedacht hat, und eben nur ſeine beſte Muſik gab, die er auf dem Herzen hatte. Aber daß die Außenwelt, wie ſie heute ſtrahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Muſikers, das wolle man nur auch glauben, und daß in dieſer Sinfonie mehr als bloßer ſchöner Geſang, mehr als bloßes Leid und Freud, wie es die Muſik ſchon hundertfältig ausgeſprochen, verborgen liegt, ja daß ſie uns in eine Region führt,

wo wir vorher geweſen zu ſein uns nirgends erinnern können, dies zuzugeben, höre man ſolche Sinfonie. Hier iſt, außer meiſterlicher muſikaliſcher Technik der Compoſition, noch Leben in allen Faſern, Colorit bis in die feinſte Abſtufung, Bedeutung überall, ſchärfſter Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegoſſen, wie man ſie ſchon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und dieſe himmliſche Länge der Sinfonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den beſten Gründen zwar, um auch den Leſer hinterher nachſchaffen zu laſſen. Wie erlabt dies, dies Gefühl von Reichthum überall, während man bei Anderen immer das Ende fürchten muß und ſo oft betrübt wird, getäuſcht zu werden. Es wäre unbegreiflich, wo auf einmal Schubert dieſe ſpielende, glänzende Meiſterſchaft, mit dem Orcheſter umzugehen, hergenommen hätte, wüßte man eben nicht, daß der Sinfonie ſechs andere vorausgegangen waren, und daß er ſie in reifſter Manneskraft ſchrieb [1]). Ein außerordentliches Talent muß es immer genannt werden, daß er, der ſo wenig von ſeinen Inſtrumentalwerken bei ſeinen Lebzeiten gehört, zu ſolcher eigenthümlichen Behandlung der Inſtrumente, wie der Maſſe des Orcheſters gelangte, die oft wie Menſchenſtimmen und Chor durcheinanderſprechen. Dieſe Aehnlichkeit mit dem Stimmorgan habe ich außer in vielen Beethoven'ſchen, nirgends ſo täuſchend und überraſchend angetroffen; es iſt das Umgekehrte der Meyerbeer'ſchen Behandlung der Singſtimme. Die völlige Unabhängigkeit, in der die Sinfonie zu denen

[1]) Auf der Partitur ſteht „März 1828"; im November darauf ſtarb Schubert.

Beethoven's ſteht, iſt ein anderes Zeichen ihres männlichen Urſprungs. Hier ſehe man, wie richtig und weiſe Schubert's Genius ſich offenbart. Die grotesken Formen, die kühnen Verhältniſſe nachzuahmen, wie wir ſie in Beethoven's ſpätern Werken antreffen, vermeidet er im Bewußtſein ſeiner beſcheideneren Kräfte; er gibt uns ein Werk in anmuthvollſter Form, und trotz dem in neuverſchlungener Weiſe, nirgends zu weit vom Mittelpunkt wegführend, immer wieder zu ihm zurückkehrend. So muß es Jedem erſcheinen, der die Sinfonie ſich öfters betrachtet. Im Anfange wohl wird das Glänzende, Neue der Inſtrumentation, die Weite und Breite der Form, der reizende Wechſel des Gefühllebens, die ganze neue Welt, in die wir verſetzt werden, den und jenen verwirren, wie ja jeder erſte Anblick von Ungewohntem; aber auch dann bleibt noch immer das holde Gefühl etwa wie nach einem vorübergegangenen Märchen- und Zauberſpiel; man fühlt überall, der Componiſt war ſeiner Geſchichte Meiſter und der Zuſammenhang wird dir mit der Zeit wohl auch klar werden. Dieſen Eindruck der Sicherheit gibt gleich die prunkhaft romantiſche Einleitung, obwohl hier noch alles geheimnißvoll verhüllt ſcheint. Gänzlich neu iſt auch der Uebergang von da in das Allegro; das Tempo ſcheint ſich gar nicht zu ändern, wir ſind angelandet, wiſſen nicht wie. Die einzelnen Sätze zu zergliedern, bringt weder uns, noch Andern Freude; man müßte die ganze Sinfonie abſchreiben, vom novelliſtiſchen Charakter, der ſie durchweht, einen Begriff zu geben. Nur vom zweiten Satze, der mit ſo gar rührenden Stimmen zu uns ſpricht, mag ich nicht ohne ein Wort ſcheiden. In ihm findet ſich auch eine Stelle, da wo ein Horn wie aus der Ferne ruft, das ſcheint mir aus anderer Sphäre herabgekommen zu ſein. Hier lauſcht

auch Alles, als ob ein himmliſcher Gaſt im Orcheſter herumſchliche.

„Die Sinfonie hat denn unter uns gewirkt, wie nach den Beethoven'ſchen keine noch. Künſtler und Kunſtfreunde vereinigten ſich zu ihrem Preiſe, und vom Meiſter, der ſie auf das Sorgfältigſte einſtudirt, daß es prächtig zu vernehmen war, hörte ich einige Worte ſprechen, die ich Schubert'en hätte bringen mögen, als vielleicht höchſte Freudenbotſchaft für ihn. Jahre werden vielleicht hingehen, ehe ſie ſich in Deutſchland heimiſch gemacht hat; daß ſie vergeſſen, überſehen werde, iſt kein Bangen da; ſie trägt den ewigen Jugendkeim in ſich“ [1]).

In Wien ſollte ſie endlich am 15. December 1839 in dem zweiten Geſellſchaftsconcert jenes Jahres vollſtändig aufgeführt werden. Allein ſchon in der erſten Orcheſterprobe weigerten ſich die bezahlten „Künſtler“ die zu einer guten Aufführung nöthigen Proben mitzumachen, und ſo geſchah es, daß, ungeachtet die Aufführung der ganzen Sinfonie angekündigt war, nur die beiden erſten Sätze, und dieſe getrennt durch eine italieniſche Arie, gegeben wurden [2]). Nach dieſem mißglückten Verſuch ruhte das Werk abermals durch eilf Jahre, bis es am Schluß des Jahres 1850 in einem Geſellſchaftsconcert (unter Herrn Joſef Hellmesbergers Leitung) in Wien zum erſten Mal vollſtändig, doch nur mit mäßigem Beifall auf-

[1]) Und als die Sinfonie am 29. Oct. 1840 wieder gegeben wurde, ſchrieb er: „So waren wir denn bis zur Sinfonie, der Krone des Abends, gelangt. Tauſend Arme hoben daran. Hätte es Schubert mit ſeinen eigenen Augen geſehen, er müßte ſich ein reicher König gedünkt haben.“

[2]) Die übrigen Stücke des Concertes waren: Arie aus „Lucia“, geſungen von Frln. Tuczek, und der 42. Pſalm von Mendelsſohn.

genommen, zur Aufführung gelangte [1]). In der Vaterſtadt des Tondichters hat nämlich dieſes, von Mendelsſohn und Schumann als die bedeutendſte orcheſtrale Schöpfung nach den Beethoven'ſchen anerkannte [2]), und insbeſondere auch ſeiner Form wegen hochgehaltene Werk bis zur Stunde nicht jenen Erfolg erzielen, jene Anerkennung erringen können, deren es in ſo hohem Grad würdig iſt, wenn auch jetzt die Thatſache conſtatirt werden muß, daß es ſich in Folge wiederholter Aufführungen einer liebevolleren Aufnahme zu erfreuen beginnt. Die breite Ausſpinnung der Sätze (daher auch die lange Dauer der Sinfonie) und Formmängel werden ihr noch fortan zum Vorwurf gemacht, und ſo hat ſich denn das ſeltſame Schauſpiel begeben, daß die ſinfoniſchen Fragmente aus früher entſtandenen Sinfonien [3]), namentlich das reizende, übrigens an Beethoven's Art gemahnende Scherzo der ſechsten Sinfonie, und der letzte

---

Die Ouverture zum „Berggeiſt" von Lindpaintner fiel ebenfalls aus. — Ferd. Schubert erwähnt einer im J. 1842 vom Conſervatorium in Paris verſuchten Aufführung der Sinfonie, die aber gleichfalls an der Indolenz der Muſiker ſcheiterte. Im J. 1839 ſchon wollte ſie Mendelsſohn der filharmoniſchen Geſellſchaft in London zur Aufführung überſenden und fragte deßhalb bei Ferd. Schubert an, der aber die Antwort darauf ſchuldig blieb.

[1]) Seitdem wurde ſie im J. 1857 von den Filharmonikern, im J. 1859 in einem Geſellſchaftsconcert (unter Hrn. Herbecks Leitung) und im J. 1862 abermals von den Filharmonikern (unter Hrn. Deſſoff's Direction) aufgeführt.

[2]) Es fällt auf, daß in den bisher veröffentlichten Briefen Mendelsſohn's der Schubert'ſchen Sinfonie mit keinem Wort gedacht wird.

[3]) Es waren dieß die beiden erſten Sätze der „Tragiſchen" in C-Moll (comp. 1816), der dritte Satz der erſten C-Dur-Sinfonie (1818) und das Finale der zweiten D-Dur-Sinfonie (1815).

Satz der zweiten in D-Dur ihrer conciſen Form und anregenden Motive wegen ſich eines ſo lebhaft-aufrichtigen Beifalls zu erfreuen hatten, wie ein ſolcher der durch und durch originellen, ungleich bedeutenderen und in Schubert's reifſter Zeit entſtandenen „ſiebenten“ noch nie zu Theil geworden iſt. Der, in zwei Sätzen vollendeten, bis jetzt unbekannten Sinfonie in H-Moll, welche ſich ſeit 1822 in Händen des Herrn Anſelm Hüttenbrenner in Gratz befinden und ſehr Schönes enthalten ſoll, wurde ſchon früher gedacht; deßgleichen der Skizze einer Sinfonie in E (1821), welche (nach Ferd. Schubert) im Jahre 1845 in den Beſitz Mendelsſohn's übergegangen iſt [1]).

---

[1]) Welche Verwirrung in den Angaben über die Entſtehungszeit, die Zahl und die ſtattgehabten Aufführungen der Schubert'ſchen Sinfonieen herrſcht, davon gibt Folgendes einen ſchlagenden Beweis. In dem von Alois Fuchs verfaßten Autografen-Verzeichniſſe findet ſich eine ſechste Sinfonie in C, componirt im Jahre 1816 (!), als in Händen Mendelsſohn's befindlich angegeben. Ferd. Schubert erwähnt einer Sinfonie in C aus dem Jahr 1817, und auf dem Concert-Zettel des Wiener Muſikvereins (2. Dec. 1860) war als Entſtehungszeit des Scherzo der ſechsten Sinfonie in C das Jahr 1825 bezeichnet. Alle dieſe Angaben ſind unrichtig, da Franz Schubert auf die (in Händen des Hrn. Dr. Schneider in Wien befindliche) Original-Partitur das Jahr 1818 geſchrieben hat, womit freilich die Möglichkeit nicht ausgeſchloſſen iſt, daß er das Werk ſchon im Jahr 1817 begonnen habe, welches dann Ferd. Schubert als das Jahr der Entſtehung bezeichnete. Im Jahr 1839 ſendete Ferd. Schubert an Felix Mendelsſohn-Bartholdy zwei Sinfonieen ſeines Bruders, darunter die große in C, die am 21. März 1839 in Leipzig gegeben wurde. Von dieſer ſiebenten Sinfonie ſagt Bauernfeld in ſeiner Skizze, ſie ſei im Jahre 1825 componirt worden, und Ferd. Schubert gibt das Jahr 1826 als deren Entſtehungszeit an, während doch auf der Original-Partitur (im Beſitz des

Wie ſchon im Beginn dieſer Darſtellung erwähnt worden, hat ſich Schubert frühzeitig auf dem Gebiete der Kammermuſik verſucht. Streichquartette, die er noch im Convict oder in der nächſten Zeit nach ſeinem Austritt aus der Anſtalt componirte, kamen im väterlichen Haus zur Aufführung, und einige derſelben ſind jetzt noch als Manuſcript erhalten [1]). Er ſelbſt betrachtete dieſe Compoſitionen als Uebungen, und hielt, wie dieß eine bereits angeführte Briefſtelle bezeugt, jedenfalls viel weniger von ihrem Werth, als ſeine Verwandten und Freunde, welchen ſie vorgeführt wurden. In ſpäterer Zeit, als er ſich faſt ausſchließlich dem Lied und der Claviermuſik hingab, hat er dieſe Muſikgattung mehrere Jahre hindurch nicht weiter cultivirt; deſto energiſcher und erfolgreicher waren die, in die letzte Zeit ſeines Lebens fallenden Beſtrebungen, auch auf dieſem Feld Bedeutendes zu ſchaffen. Wenn von Schubert's Leiſtungen in der Kammermuſik die Rede iſt, werden in erſter Reihe die beiden Trio (in B und

---

Wiener Muſikvereins) das Datum: März 1828 angegeben erſcheint. Von eben dieſer (angeblich im Jahr 1826 componirten) Sinfonie meinte Ferd. Schubert, daß ſie Mendelsſohn in den Jahren 1845 bis 1847 (!) in Leipzig zur Aufführung gebracht, und daß Franz für dieſelbe von der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien das Ehrengeſchenk erhalten habe; lauter unrichtige Daten und Annahmen. Und ſo fand ſich denn die Redaction der „Deutſche Muſikzeitung" in Wien anläßlich der Vorführung der ſinfoniſchen Fragmente zu der Frage veranlaßt, welche der beiden C-Sinfonieen denn eigentlich im Jahr 1828 aufgeführt worden ſei?

[1]) Dahin zählen: ein Streichquartett in D- (19. November 1812), ein zweites in B- de dato 23. Auguſt 1814, und eines in G-Moll (25. März 1815), deren Autografe der Muſikverein beſitzt.

in Es), die Streichquartette in D-Moll und G-Dur und das Streichquintett in C als maßgebend hervorzuheben ſein. Die beiden Trio, noch bei Lebzeiten des Componiſten in Privatkreiſen aufgeführt, zählen zu Schubert's bekannteſten Werken. In ihrem Entſtehen nur durch eine kurze Spanne Zeit von einander geſchieden, fallen ſie in des Tondichters letzte Schaffensperiode [1]) und erfreuen durch alle ſchon zu wiederholten Malen bezeichnete Eigenthümlichkeiten und Reize der Schubert'ſchen Muſe, nur daß dieſen beiden Compoſitionen der Stempel künſtleriſcher Reife und intenſiverer Arbeit aufgedrückt iſt. Breiter angelegt, kräftiger durchgeführt, form- und fantaſiereicher erſcheint im Ganzen genommen das Es-Trio [2]), auf

---

[1]) Das Es-Trio iſt, wie aus dem in Händen der Frau Gräfin Almaſy in Wien befindlichen Original zu erſehen, im November 1827 entſtanden und bald darauf in Leipzig durch den Stich veröffentlicht worden. Das B-Trio wurde vor jenem in Es componirt, aber erſt ſpäter im Stich herausgegeben.

[2]) Von dem B-Trio ſagt Schumann, nachdem er eben eine Reihe anderer Trio's kritiſch abgethan: „Ein Blick auf das Trio von Schubert — und das erbärmliche Menſchentreiben flieht zurück und die Welt glänzt wieder friſch. Ging doch ſchon vor etwa zehn Jahren ein Schubert'ſches Trio, wie eine zürnende Himmelserſcheinung, über das damalige Muſiktreiben hinweg; es war gerade ſein hundertſtes Werk, und kurz darauf, im November 1828, ſtarb er. Das neuerſchienene Trio ſcheint ein älteres. Im Styl verräth es durchaus keine frühere Periode und mag kurz vor dem bekannten in Es-Dur geſchrieben ſein. Innerlich unterſcheiden ſie ſich aber weſentlich von einander. Der erſte Satz, der dort tiefer Zorn und wiederum überſchwengliche Sehnſucht, iſt in unſerm anmuthig, vertrauend, jungfräulich; das Adagio, das dort ein Seufzer, der ſich bis zur Herzensangſt ſteigern möchte, iſt hier ein ſeliges Träumen, ein Auf- und Niederwallen ſchön menſchlicher Empfindung. Die Scherzo's ähneln ſich; doch gebe ich dem im früher erſchienenen zweiten Trio den

welches ſelbſt der beſcheidene Künſtler nicht ohne innere Befriedigung blickte. Namentlich ſind die erſten drei Sätze ſchöngeſtaltet und bedeutend, während das mit einem unbedeutenden Motiv beginnende und breit ausgeſponnene Finale zwar in ſeinem Verlauf viel des Schönen bietet, den gedrungenen Bau der vorhergehenden Sätze aber vermiſſen läßt [1]).

Vortrefflich in jeder Beziehung, anregend und ſtellenweiſe ergreifend ſind die beiden Streichquartette in G-Dur und D-Moll [2]); beide überragt an Breite der Anlage und Tiefe der Conception das Streichquintett in C, ein Juwel im Gebiet der Kammermuſik, von durch und durch Schubert'ſchem Gepräge, theilweiſe aber auch (wie im Adagio und in dem

---

Vorzug. Ueber die letzten Sätze entſcheid' ich nicht. Mit einem Worte, das Trio in Es-Dur iſt mehr handelnd, männlich, dramatiſch, unſeres dagegen leidend, weiblich, lyriſch. Sei uns das hinterlaſſene Werk ein theures Vermächtniß! Die Zeit, ſo zahllos und Schönes ſie gebiert, einen Schubert bringt ſie ſobald nicht wieder."

[1]) Das Motiv des zweiten Satzes in dem Es-Trio iſt, wie mir Dr. L. v. Sonnleithner mittheilte, eine ſchwediſche Volksweiſe. Der berühmte Sänger Johann Siboni, zu jener Zeit Director des Conſervatoriums in Kopenhagen, hatte nämlich ſeinen Schüler, den Tenorſänger Berg, jetzt Director im Conſervatorium in Stockholm (erſter Lehrer der Jenny Lind), als dieſer in den Jahren 1827 oder 1828 nach Wien reiſte, an die Fräulein Fröhlich's (früher Schülerinnen des Siboni) empfohlen, wo er öfter in kleineren Kreiſen ſang. Schubert hörte da ſchwediſche Nationallieder, die ihm ſehr gefielen, erbat ſich eine Abſchrift davon und benützte eines davon, ohne ein Hehl daraus zu machen, als Thema in dem Trio.

[2]) In dem D-Moll Quartett erſcheint bekanntlich der Geſang des Todes in dem Lied: „Der Tod und das Mädchen" von Schubert, als Thema des Adagio, das dann in reizender Weiſe variirt wird.

Trio des Scherzo) von Beethoven'ſcher Größe [1]). Ihnen reihen ſich an: Das Streichquartett in A-Moll (op. 29)

[1]) Von dem Quintett in C (für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli) gab Auguſt Roſe zu Schnepfenthal im Verlag von C. A. Spina eine vierhändige Bearbeitung heraus. Anläßlich des Erſcheinens dieſes Arrangements lieh ein nichts weniger als zu falſchem Enthuſiasmus hinneigender muſikaliſcher Kritiker in der „deutſchen Muſikzeitung" Nr. 29, II. Jahrgang, ſeinem Unmuth über das lange Unbekanntbleiben dieſes Werkes und ſeiner Freude an demſelben in nachfolgender Weiſe Ausdruck: „Herz und Gehirn empören ſich darüber, daß ein ſolches Werk an die dreißig Jahre als Manuſcript hat todt liegen müſſen; denn ich kann auf dieſes Werk nur die Worte anwenden, in welche Schumann ausbrach, als er desſelben Meiſters C-Dur Sinfonie kennen lernte; er meinte nämlich von ihr: wer ſie nicht kenne, der kenne überhaupt noch wenig von Schubert. Man wird zugeben, daß dies von dem Schöpfer ſo zahlloſer, in ewigem Verklärungsglanze ſtrahlender Produktionen viel behaupten heißt; ich muß aber jenen kühnen Ausſpruch noch entſchiedener für dieſes Quintett reklamiren, denn jene Sinfonie hat Mängel, die man nicht überſehen, ſie hat Rivalen, die ſie durch Alles, was ſie Schönes und Bedeutendes bietet, nicht vergeſſen machen kann. Aber dieſes Quintett iſt ein Himmelswerk, einzig in ſeiner Art, berauſchend bis zur Wonnetrunkenheit durch die wunderbare Schönheit, den unſäglichen Liebreiz, die es von der erſten bis zur letzten Note ausathmet. Staunend fragt man ſich: und das hat ein Menſch gemacht, das iſt nicht in einer ſeligen Sommernacht aus den leuchtenden Geſtirnen hernieder geträufelt und hat ſich nur erſt im Schooße der Erde zu feſten Tönen kryſtalliſirt? Ich meinerſeits fühle mich weder befähigt, noch bemüßigt, über dieſes Werk etwas Weiteres zu ſagen: nur eines Satzes, des Adagio nämlich, der Kern von Allen, muß ich noch ganz beſonders gedenken und auch dies nur, um in ganz einfachen Worten zu erklären, daß ich in der geſammten muſikaliſchen Literatur, einige Beethoven'ſche Adagios ausgenommen, nichts Rührenderes, Erſchütternderes, den tiefſten Lebensodem Anfachendes, bis in's innerſte Mark ſchauervoll ſüß Einſchneidenderes kenne, als dieſes Adagio. Zugleich iſt

und jene in E-Dur und Es-Dur (op. 125), von welchen das erſtgenannte als das bedeutendſte öfter zur Aufführung gelangt; ſodann die drei Sonatinen für Violine und Pianoforte, das Duo für Piano und Flöte (op. 160), ein Notturno für Pianoforte, Violine und Cello (op. 148), die beiden Duo für Pianoforte und Violine in C und A (op. 159 und 162), das Rondeau brillant für Pianoforte und Violine in H-Moll (op. 70) mit einer in großem Styl gehaltenen Introduction — überhaupt das gelungendſte der drei Duos — das im Jahre 1824 componirte große Octett, deſſen (ſo wie auch des op. 160) ſchon früher erwähnt worden iſt, endlich das melodiöſe aber zahme Clavierquintett (op. 114) mit dem Lied: „Die Forelle" als Thema des zweiten Satzes.

---

es durch ſeinen ganz eigenthümlichen Grundton, durch ſeine höchſt wunderſame Rhythmik überhaupt ein Unicum. Ich meine namentlich die ganze Partie vom Eintritt des F-Moll bis zur Wiederkehr des Hauptmotivs. Eine ganze Welt liegt in dieſen Tönen, nur daß mich ihr, dornenvolles Leiden verkündendes, dunkles Geheimniß mit Schauer erfüllt, denn nie, ſeit die Erde ſteht, iſt unter heißen, ſchmerzlichen Thränen, die auch dem Hörer in's Auge treten und ihm faſt die Bruſt zerſprengen müſſen, himmliſcher gelächelt worden." Ueber den letzten Satz des Quintetts — und die letzten Sätze in der Schubert'ſchen Inſtrumentalmuſik machen zuweilen den Eindruck, als ob der Componiſt ſich beeilte fertig zu werden, — bemerkt der Verfaſſer des Aufſatzes mit Recht: „Sollte ja unter den vier Sätzen dieſes Quintetts einer um ein weniges geringer heißen, ſo wäre es — aber auch nur im Verhältniß zu den übrigen — der letzte. Er ſchlägt mit ſeiner muntern Tanzrhythmik faſt die Fußſpitzen elektriſirend, einen bis zur Lockerheit übermüthigen Ton an und eine Stelle kommt darin vor, welche in der That nahe ſchon an's Triviale ſtreift; aber der Uebermuth iſt doch zugleich mit ſo viel Liebenswürdigkeit verſetzt, daß man ihm nicht gram werden kann."

Das Duo (op. 159), „Fantaſie“ betitelt, und das Notturno ſind ſchwierig auszuführende und doch minder anregende Compoſitionen dieſer Gattung. Erſteres beſteht aus einer Introduction (Andante moto C-Dur $\frac{2}{4}$), an welches ſich ein knapp gehaltenes, ungariſch ſchillerndes Motiv (Allegretto A-Moll $\frac{3}{4}$) anreiht. Den zweiten Satz (Andantino As-Dur $\frac{3}{4}$) bildet das ſchöne Schubertlied: „Sei mir gegrüßt“ (von Rückert) mit Variationen, nach welchen die Introduction wiederkehrt, und ein Allegroſatz (C-Dur $\frac{4}{4}$) das Muſikſtück abſchließt. Die „Fantaſie“, allerdings keine der bedeutenderen Compoſitionen unſeres Tondichters, aber auch nichts weniger, als eine verwerfliche Arbeit, ſtand bei Schubert's Lebzeiten ihrer „Verworrenheit“ wegen in ſo üblem Geruch, daß Publikum und Verleger vor ihr, wie vor einem muſikaliſchen Popanz, ſcheuten [1]).

---

[1]) Als das Duo im Februar 1828 in einer muſikaliſchen Akademie im Kärnthnerthortheater vorgeführt wurde, meinte ein Recenſent (in der muſikaliſchen Zeitung), Schubert habe ſich darin vollkommen vergallopirt. — Im Sammler (Jahrg. 1828) wird der „Fantaſie“ in folgender, eigentlich nichts beſagender Weiſe, gedacht: „Das Duo von F. Schubert, welches Herr Slawik, vom Conſervatorium in Prag, in ſeinem Concert (20. Jänner 1828) im landſtändiſchen Saal ſpielte, dehnt ſich zu lange über die Zeit aus, welche der Wiener den geiſtigen Genüſſen widmen will. Der Saal wurde immer leerer, und Referent geſteht, daß auch er von dem Ausgang des Muſikſtückes nichts zu ſagen weiß. — Der Muſikalienverleger Probſt in Leipzig verwahrte ſich in ſeinem Brief an Schubert ausdrücklich gegen die Zuſendung dieſes Duo. — In neuerer Zeit ſpielten es namhafte Künſtler, wie: Liszt, Eggharbt und Hellmesberger (bei einer Schubertfeier in Weimar und in Wien), Letzterer auch in einer Abendunterhaltung des Wiener Männer-

Einen directen Gegenſatz zu den erwähnten Duos bilden die (wenig gekannten, im Jahre 1816 entſtandenen) drei Sonatinen für Clavier und Violine [1]) (op. 137), welche ſich durch eine faſt befremdende Einfachheit der Behandlung auszeichnen, aber auch das Schubert'ſche Gepräge nur in geringem Maß an ſich tragen. Die anziehendſte unter den Sonatinen iſt wohl die zweite in A-Moll.

Die Kenntniß der Schubert'ſchen Kammermuſik ihrem ganzen Umfang nach iſt — wie noch am Schluß dieſer Darſtellung gezeigt werden wird — in der Vaterſtadt des Componiſten eine Errungenſchaft der neueren Zeit, in welcher man ſich nicht mehr damit begnügte, die wenigen, ſchon lange bekannten Werke in möglichſter Vollkommenheit zu produciren, ſondern rühmlichſt beſtrebt war, auch Compoſitionen aus des Tondichters früheſter Schaffensperiode [2]) und einige „vergraben geweſene" aus ſeiner Blüthezeit ans Tageslicht zu ziehen um dadurch die volle Würdigung Schubert's auch nach dieſer Seite hin zu ermöglichen [3]).

---

geſang-Vereines) und Ferd. Laub in ſeinem Abſchiedsconcert in Wien (Jänner 1864) mit Herrn Epſtein. — Das Duo in A ſtand auf dem Programm des Schubert-Monument-Concertes (März 1864), fiel aber als letzte Nummer weg.

[1]) Nr. 1 in D-Dur ¼, Nr. 2 in A-Moll ¼, Nr. 3 in G-Moll ¾.

[2]) Dahin gehört das reizende Streichquartett in G-Moll, welches Schubert, wie auf der Original-Partitur zu leſen, im Jahre 1815 und zwar in fünf Tagen (25. März — 1. April) componirt hat; ferner ein Quartett aus dem Jahre 1814 u. ſ. f.

[3]) Daß Schubert auch ein Violin-Concert mit Orcheſterbegleitung geſchrieben hat, beſtätigen die Aufzeichnungen Ferdinand Schubert's, der das Manuſcript davon beſaß.

Der Opern wurde bereits ausführlicher gedacht. Im Ganzen genommen ſind Schubert's für das Theater geſchriebene Werke noch immer „ein unbekanntes Land"; denn nur wenige davon, und dieſe durchaus kleinerer Art, ſind zur Aufführung gekommen [1]) und ſo lange nicht die beiden in größerem Styl gehaltenen Opern von der Bühne herab gehört worden ſind, läßt ſich über Schubert's Befähigung, auch auf dramatiſchem Feld erfolgreich zu wirken, kein beſtimmt lautendes Urtheil fällen. Wie beinahe alle großen Meiſter, ſo fühlte auch er ſchon in jungen Jahren den Drang, ſich in dramatiſch-muſikaliſchen Arbeiten zu verſuchen, und in ſeinem ſechzehnten Lebensjahre hatte er ſchon die Compoſition von „Des Teufels Luſtſchloß" in Angriff genommen. In ſeinem achtzehnten Lebensjahre hielt ſeine Thätigkeit auf dem Feld der Oper gleichen Schritt mit jener in der Compoſition von Liedern, und war nach beiden Seiten hin erſtaunlich fruchtbar. Dann trat eine längere, nur hie und da durch vereinzelte Melodrame und Singſpiele unterbrochene Pauſe ein, bis in der Blüthezeit des Tondichters die beiden großen Opern „Alfonſo und Eſtrella", „Fierrabras" und die Operette „Die Verſchwornen" entſtanden, mit welchen ſeine Leiſtungen nach dieſer Richtung hin ihren Abſchluß erhielten. Seine Luſt, weiters noch Opern zu ſchreiben, dauerte aber ungeachtet der nicht eben erfreulichen Erfahrungen und der Hoffnungsloſigkeit, dieſelben auf dem Theater aufgeführt zu ſehen, ungeſchwächt fort. Mehrere Stellen in ſeinem brieflichen

[1]) Der vereinzelte, faſt ſpurlos vorübergegangene Verſuch mit „Alfonſo und Eſtrella" iſt kaum in Anſchlag zu bringen.

Verkehr mit Schober, Schwind und Bauernfeld, das verbürgte Geſtändniß, welches er nach Ueberreichung der großen Sinfonie in C ablegte, „daß er jetzt ganz in der Sinfonie und Oper ſitze", ſein Verlangen nach einem Operntext während der Zeit ſeiner Krankheit, endlich mehrere Textbücher und Entwürfe, mit denen er ſich in der That ſchon beſchäftigte [1]), deuten in unverkennbarer Weiſe darauf hin, daß, wäre es ihm vergönnt geweſen noch länger zu leben, die muſikaliſche Welt um einige größere Werke reicher wäre, ja daß Schubert in der Oper reformatoriſch auftreten und der Gründer eines echt deutſchen muſikaliſchen Drama werden konnte. Daß er das Zeug dazu in ſich hatte, wird von Vorurtheilsloſen kaum beſtritten werden; denn ſelbſt zugegeben (wogegen übrigens mehrere großangelegte Muſikſtücke in ſeinen zwei „romantiſchen" Opern zeugen), daß er ſich die breiteren, dramatiſch wirkſamen Formen des Opernſtyles, als ſeiner muſikaliſchen Organiſation widerſtrebend, nicht angeeignet haben würde, ſo bewegte er ſich in

---

[1]) Ein Operntext: „Der Graf von Glenallan", welchen Schubert nach ſeines Bruders Ferdinand Ausſage zu componiren gedachte, befindet ſich in meinem Beſitz; von einem anderen Textbuch: „Die Salzbergwerke von *", verfaßt von Johann Graf Mayláth, iſt eine Skizze vorhanden. Von der Oper: „Der Graf von Gleichen" (1827) hat ſich nach Bauernfeld's Angabe ein „inſtrumentirter Entwurf" vorgefunden, von welchem ich aber bis jetzt keine Spur entdeckt habe. — „Der Graf von Gleichen" wurde übrigens im Jahre 1822 auch von Traugott Maximilian Eberwein, Componiſt in Weimar (geb. 1775, geſt. 1831), in Muſik geſetzt, und der erſte Act davon in Goethe's Haus daſelbſt am 5. December durchprobirt (ſ. Ekermann's Geſpräche mit Goethe, 3. Band). In neueſter Zeit (1863) wurde dieſelbe Oper, von Dörſtling componirt, in Sondershauſen aufgeführt.

dem eigentlichen Singſpiel mit einer Grazie, Leichtigkeit und Sicherheit in Behandlung der Singſtimmen und des inſtrumentalen Theiles, die ihn wohl befähigten, gerade nach dieſer Richtung hin Dauerndes zu ſchaffen [1]). Ob ſeine größeren Opern dem Geſchmack und den Anforderungen der Jetztzeit Stand halten würden, iſt allerdings zweifelhaft. Nicht ohne Grund bemühten ſich Schubert und ſeine Freunde, die Darſtellung derſelben auf irgend einem Theater durchzuſetzen, da ſie wohl einſahen, daß nur auf dem Weg praktiſcher Erfahrung die Luſt zu weiteren Arbeiten dieſer Art erhöht, und die etwa vorhandenen Mängel in nachfolgenden Werken vermieden werden konnten. In ſpäterer Zeit, als gegen die Verwälſchung der Oper die naturgemäße Reaction eintrat, möchte ihm auch die Erfüllung dieſes ſeines Wunſches gelungen ſein; ſein frühzeitiger Tod aber vernichtete vollends jede Hoffnung einer Aufführung ſeiner Opern und Operetten, und gab überhaupt manches ſeiner Werke, darunter namentlich auch die für das Theater geſchriebenen bis auf dieſe Tage der Vergeſſenheit anheim.

Als Curioſum und zugleich als Beweis, zu welchen Ungeheuerlichkeiten ſich wohlmeinende aber unberufene Rathgeber verſteigen können, möge hier noch erwähnt werden, daß vor mehreren Jahren in einem Aufſatz in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd" allen Ernſtes der Vorſchlag gemacht wurde, aus den acht Schubert'ſchen Opern, da ja von

[1]) Der guten Opern gibt es in neueſter Zeit ſehr wenige; werthloſe Theatermuſik aber wird in Hülle und Fülle vorgeführt. Man möchte da glauben, daß die Schubert'ſchen Opern es wohl verdienten, auf die Bühne gebracht zu werden. Man würde wenigſtens neue und gewiß auch ſchöne Muſik hören. Die Theaterluft iſt freilich eine ſo eigenthümliche, daß manch' ſchlechtes Gewächs ſich darin bei Leben erhält, während die geſündeſten Pflanzen rettungslos abſterben.

dieſen keine für ſich zur Aufführung geeignet ſei, Eine einzige herzuſtellen, und dieſe wunderbare Quinteſſenz im Theater dem Publikum vorzuführen.

Auch die Kirchenmuſik verdankt dem Genius unſeres Tondichters mehrere durch Originalität und tiefes Erfaſſen des religiöſen Inhaltes hervorragende Tonſtücke. Seine erſte Meſſe entſtand bereits im Jahre 1814, die letzte im Jahre 1828, kurze Zeit vor ſeinem Tod. In Mitte dieſer beiden Kirchenwerke liegen fünf Meſſen [1]), zwei Stabatmater, ein großes Magnificat, ein Hallelujah und eine bedeutende Anzahl von Kirchenmuſik-Einlagen verſchiedener Art.

Der innere Werth dieſer Compoſitionen erhebt ſich freilich nicht bei allen zu gleicher Höhe; denn während die Offertorien, die Graduale u. ſ. w. ſich als leicht hingeworfene, wenngleich in melodiöſer Beziehung reich ausgeſtattete Tonſtücke von minderer Bedeutung darſtellen, beanſpruchen mehrere Meſſen wenigſtens zum Theil vermöge ihrer Schönheit in der Form und ihres echt religiöſen Ausdruckes die volle Beachtung des Kunſtfreundes. Schubert war eben nicht der Mann, der längere Zeit in irgend welchem Gebiet ſeiner Kunſt verweilt hätte, ohne darin unverkennbare Spuren ſeines Genie's zurückzulaſſen.

Die, im Ganzen genommen, bedeutendſte der (bekannt gewordenen) Schubert'ſchen Meſſen iſt jene in G [2]),

[1]) Es ſind die Meſſen in B und in G (1815), in C (1816), in As (1822) und die „Deutſche Meſſe" (1827).

[2]) Dieſe Meſſe gehört (im Gegenſatz zu der As- und Es-Meſſe) zu den kleinen. Sie iſt für vier Singſtimmen mit Begleitung von Violinen, Viola, Baß (Orgel) und Trompeten und Pauken ad libitum geſchrieben. Der umfangreichſte Theil (188 Tacte) iſt das Credo — Schubert hat die Meſſe am 2. März begonnen und am 7. März beendet.

componirt im Jahre 1815 von dem damals achtzehnjährigen Jüngling und darum vor Allem geeignet, von der wunderbar raſch entwickelten Reife unſeres Tondichters, die ſich — merkwürdig genug — gerade in einem Tonwerk religiöſen Charakters manifeſtiren ſollte, glänzendes Zeugniß zu geben.

Das Kyrie der G-Meſſe beginnt vierſtimmig mit einer jener unſcheinbaren Weiſen, wie ſie Schubert auch anderwärts vorzuführen liebt, um ſie allmählig ſchön und breit ſich ausgeſtalten zu laſſen. Ungeachtet der G-Dur-Tonart iſt die in dem Kyrie eleison waltende Stimmung eine vorwiegend wehmüthige, und gewinnt nur flüchtig — in Folge einer Wendung von der Tonica zu ihrer Dominante — eine etwas heitere Färbung. Das erſte Thema, an das bekannte Segenlied „Heilig" gemahnend, tritt in den Vordergrund und tönt in G-Dur aus. Nun intonirt jede der vier Geſangsſtimmen ſelbſtſtändig eine in der Moll-Tonart ſich bewegende Melodie, der Klageruf des Kyrie ſteigert ſich zu ſehnſüchtigem Drang, bis er in chromatiſcher Bewegung auf dem Dominantorgelpunkt in D anlangt, deſſen die Melodie führende Oberſtimme vom Baß tactweiſe nachgeahmt wird. Sofort leitet das Muſikſtück wieder in die Haupttonart über, der bereits vorübergezogene Inhalt kehrt abermals wieder, um in beſchwichtigend ruhigen Accorden dieſen erſten Theil abzuſchließen. Das Gloria hält ſich vorwiegend in conventionellem Kirchenſtyl; das Gratias darin erfreut durch eine jener lieblichen Melodieen, wie ſolche Schubert's Füllhorn entſtrömen; das „Quoniam" aber, an ſich muſikaliſch ſchön, trägt Mozart-Haydn'ſches Gepräge und dieſer ganze Theil, etwas flüchtig und ängſtlich ausgeführt und nur hie und da die Eigenthümlichkeit des Tondichters hervorkehrend, ſchließt in unver-

kennbar gezwungener Weiſe ab. Nun folgt das Credo, ein mächtiger, lang und breit geſtreckter Choral, der, obſchon piano vorzutragen, doch mit ſanfter Gewalt voll und kräftig aus dem Innern tönt. Die contrapunktiſche Behandlung des Tonſtückes, das Arbeiten der übrigen Stimmen gegen den Choral, die Chor und Orcheſterbegleitnng zu dem von Tact zu Tact ſich ſteigernden Geſang, die ſinnige Charakteriſirung der einzelnen Theile des Glaubensbekenntniſſes von ſanfter Klage bis zu lautem Jubel, endlich die ſchöne Umkehr zu dem Hauptthema und ſeiner vollſtändigen Entwicklung in der ſchon dageweſenen Art, ſo mancher werthvollen Einzelzüge nicht zu gedenken, machen dieſes Kirchenſtück zu einem der bedeutendſten, die geſchrieben worden ſind.

Das Sanctus bietet keine hervorragenden Momente; dagegen ſtellt ſich das Benedictus, ein inniger Lobgeſang, an welchem in kanoniſcher Stimmführung Alle, mit Ausnahme der Altſtimme, theilnehmen, als ein Tongewebe von zartem lieblichen Charakter dar, das ſelbſt unter Schubert's ſchönen lyriſchen Ergüſſen eine hervorragende Stelle behauptet. Auf gleicher Höhe, wie das Benedictus, erhält ſich das Agnus Dei, deſſen an Rückungen und Vorhalten reiches Vorſpiel einer andächtig elegiſchen Stimmung ſchönen Ausdruck verleiht, der durch den Wechſelgeſang der Soliſten noch geſteigert wird. Die merkwürdige Folge der Tonarten, welche das Agnus durchläuft, die charakteriſtiſche Begleitung (namentlich das Seufzen der tief gehaltenen Bratſchen), die homophone Weiſe des Klageliedes, welche ſodann dem mehrſtimmigen Geſang weicht, endlich das freudig erregte Dona nobis und der Abſchluß des Ganzen durch das Kyrie der Meſſe ſichern auch dieſem letzten Theil ein ungeſchmälert hohes Intereſſe.

Nebſt der G-Meſſe ſind auch jene in B und in As von nicht zu unterſchätzendem muſikaliſchen Werth. Das Gloria und Agnus in dem erſtgenannten Kirchenwerk, vor Allem aber das Credo, und in dieſem wieder das Incarnatus in der As-Meſſe, erheben ſich in jeder Beziehung weit über die Kirchencompoſitionen gewöhnlichen Schlages; das Incarnatus in der As-Meſſe reiht ſich unbedingt dem Bedeutendſten an, was die moderne katholiſche Kirchenmuſik aufzuweiſen hat.

Schubert's letzte große Kirchencompoſition iſt die Meſſe in Es. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß dieſes in der reifſten Schaffensperiode entſtandene Kirchenwerk ſich den übrigen aus eben dieſer Zeit herrührenden ausgezeichneten Schöpfungen als in ſeiner Art ebenbürtig zur Seite ſtelle; die beſagte Meſſe iſt aber bis jetzt eine in der Vaterſtadt des Componiſten — und auch anderwärts — beinahe ganz unbekannte Arbeit unſeres Tondichters geblieben. Vielleicht iſt es der nächſten Zukunft vorbehalten, derſelben eine würdige Aufführung in der Kirche oder im Concertſaal zu bereiten [1]).

[1]) Die Es-Meſſe wurde bald nach Franz Sch's. Tod (im Jahre 1829) in der Ulrichskirche in Wien — ohne Zweifel ſehr mangelhaft — aufgeführt. Ein Recenſent in der allgem. Leipziger Muſikzeitung nahm damals den übelſten Eindruck davon mit ſich fort. — Das Autograf der Meſſe, 80 Blätter qu. 4. ſtark, beſitzt die kön. Bibliothek in Berlin. Das Kirchenwerk enthält: Kyrie (Andante con moto quasi Alegretto Es-Dur $\frac{3}{4}$), Gloria (Allegro moderato e maestoso B-Dur $\frac{4}{4}$), Credo (Moderato Es-Dur $\frac{4}{4}$), Sanctus (Adagio Es-Dur $\frac{4}{4}$), Benedictus (Andante As-Dur $\frac{4}{4}$) und Agnus Dei (Andante con moto C-Moll $\frac{3}{4}$).

XIX.

Der vorzugsweiſe im Liederfach berühmt gewordene Schubert iſt dem großen Publicum ſeiner Vaterſtadt zuerſt von der Bühne aus bekannt geworden. Das Singſpiel: „Die Zwillingsbrüder“ und das Melodram: „Die Zauberharfe“ waren es, welche den Namen Franz Schubert in weitere Kreiſe trugen, während der bereits um 1815 oder 1816 entſtandene „Erlkönig“ erſt im Jahre 1821 öffentlich zu Gehör gebracht wurde.

Dieſem epochemachenden Lied folgten in demſelben und in dem darauffolgenden Jahr zunächſt noch einige andere Lieder und mehrſtimmige Geſänge, theils im Theater, theils im Concertſaal.

Während Schubert's Lebzeiten erſchienen in Wien beiläufig Einhundert Lieder im Stich [1]), ferner zwei-

---

[1]) Die in dem thematiſchen Katalog als op. 1 bis einſchließlich 7 bezeichneten Compoſitionen (Lieder) erſchienen im Jahre 1821; op. 8—14 (Lieder, Männerquartette, Walzer und vierhändige Variationen) im Jahre 1822; op. 15—18 (Clavierwerke und Männerquartette) im Jahre 1823, durchweg bei Cappi und Diabelli; op. 20—24 (Lieder) im J. 1823 bei Sauer und Leidesdorf; op. 25 (Müllerlieder) im J. 1824 ebenda; op. 19 (Lieder) im J. 1824 bei Cappi und Dia-

und vierhändige Clavierſtücke, darunter vorzugsweiſe Tanzmuſik, endlich einige der Kirchen- und Kammermuſik angehörende Werke, und wurden von der Kritik des In- und Auslandes beinahe durchweg mit lebhafter Anerkennung begrüßt [1]).

belli; op. 31 (welches, ſowie alle folgenden, ausſchließlich Geſangsſtücke enthält) 1825 bei Pennauer; op. 32, 36, 37 und 38, das erſtere bei Diabelli, die letzteren bei Cappi und Comp. im J. 1825; op. 39 im J. 1826 bei Pennauer; op. 41 (1827) bei Diabelli; op. 43 (1825) bei Pennauer; op. 44 (1827) bei Diabelli; op. 52 (ſchottiſche Geſänge) 1826 bei Artaria; op. 56 (1826) bei Weigl; op. 59 (1826) bei Sauer und Leibesdorf; op. 60 (1826) bei Cappi und Czerny; op. 62 (1827) bei Diabelli; op. 65 (1826) bei Cappi und Czerny; op. 68, 71, 72, 73 (1827) bei Diabelli; op. 79, 80, 81 u. 83 (1827) bei Haslinger; op. 85 und 86 (1828) bei Diabelli; op. 88 (1827) bei Weigl; op. 89 (Winterreiſe, erſte Abtheilung) 1828 bei Haslinger; op. 92 (1828) bei Leibesdorf; op. 93 (1828) bei Haslinger; op. 95 (1828) bei Weigl und op. 97 (1828) bei Diabelli; op. 105 (den Widerſpruch und drei Lieder von Seidl enthaltend) erſchien am 21. November 1828, Sch's. Begräbnißtag, bei Czerny. — Alle anderen Lieder, ſowie op. 134 — 146 (mehrſtimmige Geſänge, Clavier- und Kammermuſik) wurden erſt nach Schubert's Tod veröffentlicht. Als Muſikbeilagen der „Wiener Zeitſchrift" erſchienen: Die Roſe (Mai 1822), Auf dem Waſſer zu ſingen, und Drang in die Ferne (1823), Der blinde Knabe und Wanderers Nachtlied (1827). Sauer und Leibesdorf gaben in drei Heften eine Sammlung verſchiedener Compoſitionen unter dem Titel: La Guirlande heraus, in deren erſtem ſich ein Lied: „Plaintes d'un Troubadour" und „Air russe", in dem zweiten das Lied: „die Erſcheinung" und in dem dritten: „Differentes Valses (par Fr. Schubert)" vorfinden. Es iſt mir aber von dieſen drei „cahiers" nur das zweite zu Geſicht gekommen.

[1]) So in Caſtelli's „muſikaliſcher Anzeiger", in Kanne's „Muſikzeitung" und in der „Leipziger allg. Muſikzeitung." — Später ſchenkte die „neue Zeitſchrift für Muſik", und in dieſer vor allen R. Schumann der Muſe Schubert's beſondere Aufmerkſamkeit und begeiſtertes Lob, wovon bereits Proben gegeben wurden.

Nach Schubert's Tod zeigte es ſich, daß ein reicher Nachlaß von Tonwerken aller Gattung vorhanden ſei, in deſſen Beſitz ſein Bruder Ferdinand gelangt war. Die Muſikalienhandlung Diabelli u. Comp. brachte (um das Jahr 1830) einen großen Theil desſelben käuflich an ſich [1]),

[1]) Die bezügliche Erklärung (im Beſitz des Herrn Spina und von dieſem mir gefälligſt mitgetheilt) lautet: „Wir Endesgefertigten Erbeserben nach dem verſtorbenen Tonſetzer Franz Schubert aus Wien beſtätigen hiemit, daß die k. k. priv. Kunſt- und Muſikalienhandlung A. Diabelli und Comp. in Wien das Eigenthum von nachſtehenden Compoſitionen des obbenannten Franz Schubert erlangt habe, und daß demnach die Handlung A. Diabelli und Comp. als die rechtmäßigen alleinigen Verleger dieſer Werke zu betrachten ſind.“ Dieſe Werke ſind folgende: — Nun folgt ein Verzeichniß, aus welchem zu erſehen, daß damals die in dem them. Katalog enthaltenen Compoſitionen von opus 1 bis einſchließlich opus 153 von Diabelli's Verlag angekauft wurden, mit Ausnahme des opus: 33, 34, 36, 37, 38, 60, 61, 65, 70, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 89, 90, 91, 100, 105, 107, 110, 111, 112, 114, 117, 118, 120, 125, 126, 129, 131 und 141. Es wurden ferner übernommen die erſten 40 Lieferungen des „Nachlaß“ (durchweg veröffentlicht) und noch viele andere Manuſcripte (von denen bis jetzt nur ein Theil herausgegeben wurde), nämlich: 51 Lieder, 14 Vocalquartette, die Canons aus dem Jahre 1813, eine Cantate für 3 Stimmen (in C), der Hymnus an den heil. Geiſt, das Stabat mater (in F-Moll), das große Halleluja und Magnificat in C, das Streichquintett in C, 4 Streichquartette (in C, G und 2 in B), ein Streichtrio (in B), zwei Clavierſonaten in As und A-Moll, Variationen (in F), ein Adagio (in Des) und Alegretto (in E) für Clavier, die Sonate in A-Moll für Pianoforte und Arpeggiore oder Cello, die Sonate in A für Pianoforte und Violine, die Fantaſie in C für Pianoforte und Violine, ein Rondo in A für die Violine mit Quartettbegleitung, ein Adagio und Rondo in F für Pianoforto mit Quartettbegleitung, ein Concertſtück (in D) für die Violine mit Orcheſter, eine Ouverture in D für Orche-

und es erſchienen nun zu allgemeinem Erſtaunen nach und nach in nicht weniger als fünfzig „Lieferungen“ die, in dem thematiſchen Katalog als „Nachlaß“ aufgeführten Tondichtungen, welche an Zahl und innerem Gehalt die bereits vorhandenen überbieten zu wollen ſchienen.

Bis zum Jahre 1840 waren über dreihundert Lieder durch den Stich veröffentlicht worden; gegenwärtig beträgt die Geſammtzahl derſelben dreihundert und einige ſechzig [1]).

Bekanntlich wurde Schubert bis an ſein Lebensende — und geraume Zeit darüber hinaus — faſt nur als Liedercomponiſt anerkannt und geſchätzt. Seine dramatiſch-muſikaliſchen Arbeiten fanden der „Complicirtheit der harmoniſchen Behandlung“ und „anderer Uebelſtände wegen“ nur wenig Anwerth; von ſeinen Compoſitionen für Clavier, von der Kammer- und Kirchenmuſik wurde (kleine Kreiſe ausgenommen) ſo viel wie keine Notiz genommen, und des Schickſals der großen C-Sinfonie iſt bereits gedacht worden. So beſchränkte ſich denn während ſeiner Lebzeiten die öffentliche Aufführung größerer Tonwerke auf einige Ouverturen für Orcheſter, auf das Octett, auf das Streichquartett in A-Moll, das Claviertrio in Es und einige größere Chorgeſänge. Deſto öfter erklangen ſeine Lieder in den Concerten verſchiedener

---

ſter, die Ouverture zum dritten Act der „Zauberharfe“, die Oſtercantate (Lazarus), ein Tantum ergo für 4 Singſtimmen und Orcheſter (in Es) und ein Offertorium (in B) für Tenorſolo mit Chor und Orcheſter.

[1]) Der gedruckte thematiſche Katalog enthält 358 einſtimmige Geſänge; in neueſter Zeit ſind ein Paar Lieder dazugekommen.

Künſtler, wobei Schubert ſelbſt zu wiederholten Malen am Clavier begleitete [1]).

Die erſten ſeiner Vocal-Quartette für Männerſtimmen („Dörfchen", „Nachtigall" u. ſ. w.) fanden beim Publicum großen Anklang. Die denſelben unmittelbar folgenden übten nicht mehr die gewünſchte Wirkung aus; lebhafterer Anerkennung dagegen erfreuten ſich die Chorlieder für Frauen- und gemiſchte Stimmen. Eine der Ouverturen im italieniſchen Styl wurde im Jahre 1818, jene in E-Moll im Jahre 1821 im vierten Geſellſchaftsconcert aufgeführt.

Wenige Jahre nach Schubert's Tod wurden Bruchſtücke aus ſeinen Opern, Orcheſterſtücke und andere noch unbekannte Compoſitionen zuerſt in Wien zur Aufführung gebracht. Dieß geſchah hauptſächlich in jenen Privatconcerten, welche Ferdinand Schubert und die Directoren des Kirchenmuſik-Vereines in der Alſervorſtadt: Kirchlehner und Michael Leitermayer [2]) zum Beſten des Schullehrer-Witwen- und

---

[1]) Das Octett wurde, wie ſchon erwähnt, in den Jahren 1824 und 1827, das A-Moll Quartett im J. 1824 und das Es-Trio im J. 1828 in Schuppanzigh's Abonnements-Soiréen, das letztere auch im Schubert's Concert aufgeführt. — Das Vocalquartett: „Das Dörfchen", wurde 1821 im erſten Geſellſchaftsconcert geſungen, „Ständchen" „Nachthelle", der 23. Pſalm und „Nachtgeſang im Walde" gelangten in den Jahren 1826 und 1827 in den Zöglingsconcerten, der „Nachtgeſang" in einem Concert des Herrn Lewy im Kärnthnerthortheater zur erſten Aufführung.

[2]) Leitermayer, 1799 in Wien geboren, ein Jugendgenoſſe Schuberts, bekleidete ſeit 1834 das Singmeiſteramt am Joſefſtädter Theater in Wien.

Waiſen-Penſions-Inſtitutes, oder zu anderen wohlthätigen Zwecken in Wien veranſtalteten [1]).

Was die Kammermuſik anbelangt, ſo waren es hauptſächlich die beiden Claviertrio und das D-Moll-Streichquartett, welche ſich noch bei Schubert's Lebzeiten in Wien und ſpäter auch in Deutſchland, zunächſt in Berlin und Leipzig, einer guten Aufnahme erfreuten [2]).

---

[1]) So wurde bei dieſer Gelegenheit im Jahre 1830 die Ouverture in C und in B, die (ſchon erwähnte) Cantate von Hocheiſel, das Finale aus „Fierrabras", die Hymne an den heiligen Geiſt und das Halleluja zum erſten Male öffentlich aufgeführt. Im Jahr 1833 gelangten wieder die Ouverture in B, und am 7. Mai 1835 im Joſefſtädter Theater die Ouverture in C, ein Quartett mit Chor, ein Duett und das Finale aus „Fierrabras" und im September desſelben Jahres in einer Akademie im Apolloſaal vier größere mehrſtimmige Stücke aus derſelben Oper zur Aufführung, die aber, aus dem Zuſammenhang geriſſen, nur geringen Erfolg hatten. Auch die Ouverture in E-Moll wurde damals gegeben. Im April 1836 führte Ferdinand Schubert im Muſikvereinsſaale die Ouverture in D, den Marſch und Chor aus „Fierrabras" und im darauf folgenden Jahr in einem Concert ſeiner Zöglinge den letzten Satz der großen C-Sinfonie — dieſen zum erſten Mal — dem Publicum vor, endlich im Jahr 1841 in ſeiner Akademie das (im Jahr 1816 componirte) Stabat mater, in welchem Frl. Tuczek und die Herren Staudigl und Lutz die Soli ſangen. — Die Ouverture zu „Fierrabras" brachte Schuppanzigh ſchon im Jänner 1829 in einem Privatconcert im Muſikvereinsſaal zu Gehör. Der Chor „Gott im Ungewitter" von einem Mitgliede der Geſellſchaft inſtrumentirt, wurde im November 1829 in einem Geſellſchaftsconcert, „Mirjams Siegesgeſang" in dem Grabdenkmals-Concert (30. Jän. 1829) zum erſten Mal gegeben.

[2]) Das D-Moll Quartett wurde im April 1833 in den Möſer'ſchen Verſammlungen in Berlin, und dann vom Jahre 1836—1844 regel-

Mit dem Inslebentreten der Hellmesberger'ſchen Quartett-Productionen in Wien (im Jahre 1849) begann auch für Schubert's Muſe in dieſer Gattung eine neue bedeutſame Aera, indem außer den wenigen bereits bekannten Werken mehrere noch gar nicht aufgeführte, oder der jetzigen Generation unbekannte Compoſitionen an das Tageslicht gefördert wurden und ſeither abwechſelnd die Programme dieſer Concerte zieren. Den Reigen derſelben eröffnete am 11. November 1849 das D-Moll-Quartett, deſſen glänzender Erfolg die Vorführung zunächſt des Streichquintetts in C und dann noch anderer Werke veranlaßte [1]).

---

mäßig in den Quartett-Unterhaltungen des Violoniſten Zimmermann daſelbſt aufgeführt. Die Kritik fand es Anfangs zu düſter und ſchroff gehalten, geſtand aber ſpäter wenigſtens zu, daß es geiſtreich gemacht, wenn auch etwas geſucht ſei. Im Jahre 1838 fand es bei ſeiner erſten Aufführung in Dresden großen Beifall. — Ferdinand David begnügte ſich damals, in einem Concerte nur das Liedthema mit den Variationen vorzutragen.

[1]) Von Schubert'ſcher Kammermuſik gelangte in Joſef Hellmesberger's Quartetten das Streichquartett in D-Moll in den Jahren 1849, 1850, 1858 und 1863 zur Aufführung; das Quintett in C im Jahre 1850, 1852 und 1860 (auch in dem Beethoven-Schubert-Concerte 20. Februar 1863), das Quartett in G (op. 161) im Jahr 1850, 1860 und 1863, jenes in A-Moll im Jahre 1851, das Octett im Dec. 1861, ein Streichquartett (aus dem Jahre 1814) im Jahre 1862 und eines in G-Moll (1815) im Jahr 1863, das Streichquintett abermals im Schubert-Monumentfonds-Concert im März 1864, der beiden Trio nicht zu gedenken, welche ſich häufig auf den Programmen vorfinden. Die beiden im Jahre 1861 ausgefallenen Sätze des Octetts (Menuetto und Andante) erſcheinen in der Quartettſaiſon 1864/65 in dasſelbe aufgenommen.

Das Trio in Es befand ſich ſchon vom Jahr 1836 an fortan auf dem Repertoir der, von dem Violiniſten Zimmermann, dem Clavierſpieler Deker, und den Gebrüdern Stahlknecht und Steiffenſand bis in das Jahr 1846 in Berlin veranſtalteten Quartett-Soiréen. Auch dort wurde bei dieſer Gelegenheit die Klage laut, daß die große C-Dur-Sinfonie nur Einmal gegeben und dann bei Seite gelegt worden ſei, und überhaupt Schubert's Inſtrumental-Compoſitionen zu wenig beachtet würden. Auch das Clavierquintett (in A) und das B-Trio wurde damals (1837) zuerſt in Berlin bekannt. In Petersburg ſpielte Hr. Lewy aus Wien im Jahre 1847 das letztere in einer Matinée musicale des Violinſpielers Vieuxtemps. In neueſter Zeit, in der Saiſon 1861—1862, wurde in den Concerten der ruſſiſchen Muſikgeſellſchaft unter Anton Rubinſtein's Leitung die C-Dur-Sinfonie — dieſe wahrſcheinlich zum erſten Mal — und das D-Moll-Quartett ausgeführt. Die übrigen im Stich erſchienenen Kammermuſikſtücke ſind bisher gar nicht oder höchſt ſelten zu öffentlicher Aufführung gelangt [1]).

[1]) Das Duo für Clavier und Flöte (op. 160) und die Fantaſie für Pianoforte und Violine (op. 159) wurden, das erſtere in einer Privat-Abonnements-Soirée im Jahr 1862 in Wien, die Fantaſie aber im Jahr 1851 anläßlich der Schubertfeier im Salon Spina, dann im Jahr 1862 in einer Feſtliedertafel des Wiener Männergeſangvereins (von den Herren Dachs und Hellmesberger) und in Ferd. Laub's Abſchiedsconcert in Wien (Jänner 1864) vorgetragen. Franz Liſzt ſpielte (im J. 1860 oder 1861) bei einer von ihm in Weimar veranſtalteten Schubertfeier den Clavierpart der letzteren.

Den Liedern wurde, ſoweit es das Ausland betrifft, hauptſächlich in den Leipziger Gewandhaus-Concerten lebhafte Theilnahme geſchenkt [1]). Hier waren es mitunter ausgezeichnete Künſtler, welche dieſelben vortrugen. Wenig beachtet blieben, außerhalb Wien, lange Zeit hindurch Schubert's mehrſtimmige Geſänge. Selbſt in des Componiſten Vaterſtadt wurden ſie eigentlich nur während Schubert's Lebzeiten öfter zu Gehör gebracht, da er ſie zum großen Theil für Schülerinnen des Conſervatoriums und zu beſtimmten Anläſſen componirt hatte. Bald nach ſeinem Tod trat eine mehrjährige Pauſe ein, welche erſt im Jahre 1836 und 1838 eine kleine Unterbrechung erfuhr [2]). In neuerer Zeit aber hat der Wiener Männergeſangverein bald nach ſeinem Entſtehen (1844) auf die Schubert'ſchen Chorlieder zurückgegriffen und die bedeutendſten derſelben in raſcher Aufeinanderfolge in ſeinen Concerten zur Aufführung gebracht. Dieſe Beſtrebungen, dem vaterländiſchen Genius gerecht zu werden, erreichten im Jahr 1858 durch den Vortrag des „Geſang der Geiſter über den Waſſern" und einiger Opern-Bruchſtücke ihren Höhepunkt.

Von den ſpäter in Wien entſtandenen Geſangvereinen hat der Singverein verſchiedene Chöre, Cantaten, Theile

---

[1]) In Stuttgart lenkte der Dichter Lenau bei ſeinem erſten Beſuch daſelbſt zuerſt die Aufmerkſamkeit auf den Schubert'ſchen Liederſchatz. (So theilte mir Herr L. A. Frankl mit.)

[2]) Im Jahr 1830 (in dem vierten Geſellſchafts-Concert am 28. März) gelangte der von F. Lachner mit Inſtrumentalbegleitung verſehene „Siegesgeſang Mirjams" zur Aufführung; im J. 1836 (ebenfalls in einem Geſellſchaftsconcert, 28. Februar) die „Hymne" u. 1838 das „Ständchen."

aus Opern und Melodramen, und die Singakademie (im Jahre 1857 oder 1858) mehrere Gesangstücke aus dem (im Jahre 1816 componirten) Stabat mater zur Aufführung gebracht [1]). Außerhalb Wien's haben sich zur Stunde noch wenige der Schubert'schen Chorlieder eingebürgert [2]).

Auch die Schubert'sche Kirchenmusik ist kaum über die Gränzen seiner Heimat hinausgedrungen. Während er noch am Leben war, wurden die Messen in B und As und einige kleinere Kirchenstücke, erstere aber nur ein- oder zweimal in der Kirche zu Gehör gebracht. Die große Messe in Es wurde bald nach seinem Tod (am 15. November 1829) in der Kirche zu Maria Trost in Wien in sehr ungenügender Weise ausgeführt. In neuerer Zeit kommen hie und da die Messen in F, G und B und verschiedene Eiulagen auf den Wiener Kirchenchören zur Aufführung [3]).

---

[1]) In der Operette „Die Verschwornen" und im „Lazarus" wirkte ebenfalls ein Theil des Singvereines mit.

[2]) Im Jahr 1841 wurde im Cäcilienverein in Prag der Hirtenchor aus „Rosamunde", und im Jahr 1848 der 23. Psalm in Leipzig, in neuerer Zeit der „Gesang der Geister" in München aufgeführt. Der bekannte Chor: „Widerspruch" gelangte im Februar 1863 in dem Pauliner Verein in Leipzig, wie es scheint, zum ersten Mal, zur Aufführung, und ebenda anläßlich der Schubertfeier der „Nachtgesang im Wald" und der Chor der Mauren und Ritter aus „Fierrabras". Die achtstimmige Hymne scheint in Braunschweig erst im Jahre 1863 bekannt geworden zu sein.

[3]) Die B Messe wurde in neuerer Zeit (1861 und 1862) in der Dominikaner- und Altlerchenfelder-Kirche aufgeführt. Am Charfreitag 1863 wurde nach einer Pause von 22 Jahren das Stabat mater (1816) in der Altlerchenfelderkirche in Wien zu Gehör gebracht. In Leipzig wurde zu Ende 1862 oder Anfangs 1863 die Messe in As (zum Theil)

Was von ſeinen Opern, Singſpielen und Melodramen überhaupt zu ſceniſcher Darſtellung gelangte, iſt, mit Ausnahme der Operette „Die Verſchwornen“ („Der häusliche Krieg“) und der Oper: „Alfonſo und Eſtrella“ ausſchließlich in Wien aufgeführt worden.

Von den ſinfoniſchen Werken machte die große Sinfonie in C, nachdem ſie im Jahr 1839 in Leipzig die Feuerprobe glänzend beſtanden hatte, bald die Runde durch ganz Deutſchland. Von den übrigen Sinfonien wurden die ſechſte und Bruchſtücke der C-Moll- und D-Dur-Sinfonie (1816 und 1815) in den Jahren 1828, 1829 und 1860, und zwar ausſchließlich in Wien zu Gehör gebracht. — Von den mehr gefälligen als muſikaliſch bedeutſamen Ouverturen kam in neuerer Zeit in Wien keine mehr zur Aufführung [1]).

Außerhalb Oeſterreich's und Deutſchland's wurde Schubert in ſeiner Eigenſchaft als Liedercomponiſt zuerſt in Frankreich und zwar um das Jahr 1829 bekannt. Früher ging

---

aufgeführt, und im Jahre 1863 dieſelbe in der Karolinskirche in Wien. — Eine arge Myſtification erlaubte ſich der unlängſt in Wien verſtorbene Componiſt Robert Führer mit der G-Meſſe. Er veröffentlichte dieſelbe als ſeine Compoſition in Prag, wo er Capellmeiſter in der St. Veitskirche war, und dedicirte ſie der Erzherzogin Marie Caroline, Aebtiſſin des adel. Damenſtiftes am Hradſchin. — Die Meſſe erſchien daſelbſt im Stich bei Marco Berra.

[1]) Im J. 1844 wurde in Leipzig die Ouverture zu „Fierrabras“ aufgeführt, welche „ungeachtet der frappirenden Akkordfolgen, Ausweichungen und Harmonien“, — wie es in den dortigen Kritiken hieß, — „durch den erhabenen verſöhnenden Geiſt, der über das Ganze ausgegoſſen iſt, lebhaft intereſſirte, und den Wunſch nach Aufführung der ganzen Oper rege machte.“

einmal die Rede, daß er einen Ruf nach Paris erhalten ſollte, um für die Akademie eine Oper zu ſchreiben [1]). Seine Lieder wurden in den Salons mit Vorliebe geſungen, die Texte derſelben überſetzt und in eleganter Ausſtattung herausgegeben. Zu dieſer Verbreitung trug viel der Sänger Wartel bei, der mit ihrem Vortrag großen Erfolg erzielte. Die Muſikverleger Bellange und Richhault in Paris gaben bis zum Jahre 1840 gegen hundert Lieder heraus, deßgleichen Walzer, Märſche, Sonaten, Duos, Trios und Quartette, Ouverturen, Variationen, die momens musicals und vier Hefte Kirchenmuſik.

In einer muſikaliſchen Correſpondenz aus jener Zeit findet ſich über die Aufnahme der Schubert'ſchen Muſe in Frankreich folgende Stelle: „Franz Schubert's Lieder ſind in Paris außerordentlich beliebt; in keinem der bedeutenderen Concerte darf ſein Name auf dem Programm fehlen. Eine Sammlung ſeiner Geſänge mit franzöſiſcher Ueberſetzung von Emil Dechamps erſchien um jene Zeit; da die Franzoſen den Unterſchied zwiſchen ihren chansons und dem deutſchen Lied wohl herausfühlten, ſo nehmen ſie das Wort Lied als eine neue Begriffsbeſtimmung in ihre Sprache auf, wobei einige ſich der Ausdrucksweiſe le lied, les liedes, andere Les lieder, oder les lieders bedienen. Obige Sammlung erſchien als Collection de lieder de François Schubert und enthielt die damals in Paris beliebteſten [2]).

---

[1]) So erwähnt Dr. L. v. Sonnleithner in einem Aufſatze über Schubert.

[2]) La jeune religieuse, Marghérite, le roi des Aulnes, la rose, la serenade, la poste, Ave Maria, la cloche des agonissants, la jeune fille e la mort, Rosemonde, les plaintes de la jeune fille, Adieu, les astres, la jeune mére, la berceuse, und eloge des larmes.

In einem anderen Aufſatz: Erinnerungen aus Paris 1817—1841 überſchrieben, heißt es: Größeren Gewinn, als von dem modernen Bühnenſtyl hatten die Liebhaber mit der Zeit durch die Einführung von Franz Schubert's Liedern. Der Einfluß war überraſchend, da die Franzoſen ſo lange Jahre auf ganz entgegengeſetztem Weg verharrt hatten. Er war überaus glücklich. Die Tiefe, die Gediegenheit, die vorherrſchende Schwermuth, dieſes alles, dieſes Etwas der Schubert'ſchen Lieder, was nur gefühlt, nie beſchrieben werden kann, ward von den Franzoſen begriffen, und merkwürdiger Weiſe hie und da hinreißend vorgetragen. Nie werde ich z. B. den Eindruck vergeſſen, als ich Nourrit den Erlkönig ſingen hörte [1]). Der Geſchmack für deutſchen Liedergeſang, wie über-

[1]) Auch „die junge Nonne" ſang er im J. 1835 in einer Akademie des Conſervatoriums als „scene" mit Orcheſterbegleitung. Im „Journal des Debats" erſchien darüber folgende Recenſion: „La religieuse, scene avec orchestre de Schubert, chontée par A. Nourrit. — Une jeune nonne, seule dans sa cellule, ecoute avec terreur le mugissement de la mer, qui battu par les vents, vient se briser avec un sourd murmure au pied de la tour, ou veille la recluse. Agitée par une passion secréte, son coeur enferme un orage plus effrayant encore. Elle prie, la foudre repond. Son agitation e ses terreurs redoublent, quand l'hymne de ses compagnes reunies pour prier dans la chapelle du couvent monte jusqu'a elle, sa voix s'unit a des chants religieux, e le calme du ciel rentre dans son âme. Tel est le sujet du petit poéme, che le compositeur avoit a developper. Il en fait un chef d'oevre. Ces tremoli continuels des violons, cette phrase sinistre de basses, qui repond a chacune des interjections de la nonne, ces bouffées de cuivre, qui semblent vouloir ecraser la voix, sans y parvenir, e surtout l'admirable expression de la partie de chant, tout cela est d'un dramatique achevé. Ah pauvre Schu-

haupt die Bekanntſchaft mit dieſem Styl war allein Folge der großen Wirkung, welche Schubert's Lieder ausübten. Berlioz und in neueſter Zeit Felicien David zeigten der Welt ihre Hinneigung zum Romantiſchen, aber große Abſicht bringt nicht ſogleich ein großes Reſultat. Die franzöſiſchen Nachahmungen Schubert's glückten noch weniger als die deutſchen."

In Italien beſchränkt ſich die Kenntniß von Schubert's Werken auch derzeit noch auf ein Paar Dutzend Lieder, die in Mailand und Neapel im Stich erſchienen ſind. Es ſind dieß meiſt ſolche, welche der dortigen Geſangsweiſe am beſten zuſagen [1]).

---

bert! mourir a vingt cinq (!) ans, avec un pareil avenir musical! Ce jeune compositeur, que Vienne a vu s'eteindre avant le temps, a laissé deux (!) volumes de morceaux a un ou plusieurs voix, qui sont a nos honteuses romances françaises, come l'ouverture de Coriolan est a celle du rossignol; quelques operas, qui nous sont inconnus, e plusieurs quatuors, e septuors (!) pour instruments a corde, ou l'elevation du style le dispute a l'originalité de la forme. L'Europe artiste apprecierà dans quelques années toute la richesse de l'heritage, che Sch. lui a ligué; on ne se bornerà pas sans doute a la Religieuse, on peut aujourdhui executer tout le reste, e rendre ainsi justice a l'auteur — puisque il est mort. Nourrit a chanté avec âme et intelligence cette admirable page d'un des plus grands musiciens poétes d'Allemagne. Il est honorable pour lui, d'avoir su comprendre tout ce, que les chants de Schubert contiennent de sensibilitè et de veritablé inspiration; il est du reste certain, che Schubert ne contient rien, de ce, que certaines gens appellent de la melodie — fort heuresement."

[1]) In Ricordi's Muſik-Katalog finden ſich nur 25 Schubert'ſche Lieder mit italieniſchem und franzöſiſchem Text aufgeführt, darunter: Normanns Geſang, Gretchen, Gruppe aus dem Tartarus, der blinde Knabe, Schäfers Klagelied, im Grünen, an Silvia, der Wanderer, der

Auch in England und in Nordamerika ist der Name Schubert wohl bekannt. Mehreren seiner Lieder ist der ursprüngliche englische Text beigegeben, und dadurch ihre Verbreitung in jenen Ländern befördert worden. Die „Ungeduld“ erschien auch mit spanischem Text, und Lenz fand die „Winterreise“ auf einem Clavier in Cadix liegen. Immerhin ist aber die Verbreitung Schubert'scher Compositionen und überhaupt die volle Würdigung dieses Tondichters außerhalb Oesterreich und Deutschland bis jetzt eine sehr beschränkte geblieben [1]).

In Norddeutschland herrschten Reichardt und Zelter mit ihren Strofenliedern, und erst geraume Zeit nach seinem Tode drang Schubert auch dort siegreich durch, ja unter den Instrumental-Compositionen gelangte die C-Dur-Sinfonie zuerst in den Leipziger Gewandhaus-Concerten zur Aufführung und Anerkennung. In Wien dauerte die Vorliebe für seine Lieder ungeschwächt fort, bis in Folge eingetretener musikalischer Erschlaffnng, vielleicht auch der Schwierigkeit der Begleitung, plötzlich Liedercomponisten zweiten und dritten Ranges mit

---

Abendstern, der Fischer, der Alpenjäger, die Forelle, Fischerweise, Nähe der Geliebten und Erlkönig, dieser auch mit deutschem Text. — Die dem Vernehmen nach in Italien gegen das jetzige Musiktreiben erwachte Reaction wird auch der Muse Schubert's allmählich neue Kreise erschließen.

[1]) Ja selbst in großen deutschen Hauptstädten kommen in dieser Beziehung sonderbare Dinge vor. So hieß es noch zu Ende 1862 in der „Augsburger allg. Zeitung“: „Am 20. November gab Mortier de la Fontaine in München als Schubertfeier eine musikalische Soirée, in welcher noch ungehörte Compositionen Sch.'s: Ein Trauermarsch (op. 40), das Divertissement (op. 54), Rondo (op. 70) für Piano und das Octett (op. 166) zur Aufführung kamen.

ihren entſchieden ſchwachen Erzeugniſſen die Oberhand gewannen. Die Reaction blieb aber nicht aus, und der in neuerer Zeit dem Beſſern zugewendete Geſchmack führte von ſelbſt wieder auf Schubert's unvergängliche Werke zurück.

An Tranſcriptionen und allerlei anderen Bearbeitungen und Verarbeitungen namentlich der Lieder hat es weder in Wien noch im Ausland gefehlt [1]). Sie ſind mitunter von ſehr zweifelhaftem Werth, beanſpruchen aber das Verdienſt, zur Verbreitung der Schubert'ſchen Melodieen weſentlich beigetragen zu haben.

Im Jahre 1849 erſchien bei Diabelli eine neue Auflage der Schubert'ſchen Liedercompoſitionen mit deutſchem und franzöſiſchem Text; in neuerer Zeit bei Louis Holle in Wolfenbüttel eine billige Geſammtausgabe der Schubert'ſchen

[1]) So erſchienen bei Diabelli 15 Lieder, von Czerny für Clavier übertragen, und ſollte dieſe Sammlung fortgeſetzt werden. Diabelli ſelbſt arrangirte an ein Dutzend Lieder für Clavier zu zwei und vier Händen; Eduard Wolf machte aus mehreren Liedern Fantaſien für Pianoforte; Franz Liſzt tranſcribirte 26 Lieder aus der „Winterreiſe" und dem „Schwanengeſang", ſowie mehrere aus dem Nachlaß, und die melodies hongroises aus op. 54; Joſef Lickl bearbeitete eine große Zahl derſelben für Clavier und Fisharmonika. Den „Erlkönig" gab A. Hüttenbrenner in Walzerform wieder, Ferd. Schubert bearbeitete ihn als Cantate, und Genaſt in Weimar führte die Ballade orcheſtrirt auf. In neueſter Zeit erſchienen Schubert'ſche Lieder, für Clavier geſetzt, von Chriſtian Müller u. ſ. f. In Frankreich erſchienen: 15 Lieder, tranſcribirt von Stefan Heller (beſprochen in der „Revue musicale"), ferner Lieder als Etudes d'expression von Urban in Paris, arrangirt für Violine (und von Lee für Cello) und Fisharmonika (worüber ſich Schumann luſtig machte); 1839 erſchien eine Collection de chansons de Sch. traduite de Emile Deschamps, ſieben Lieder enthaltend (beſprochen von H. Berlioz im „Journal des Debats", Juni 1839) u. ſ. w.

Werke; bei Spina in Wien eine transponirte (Stockhauſen) Ausgabe der „Müllerlieder“ mit deutſchem und franzöſiſchem Text (letzterer von Belanger); in neueſter Zeit hat der Hofkapellmeiſter Randhartinger in einer ebenda veranſtalteten Ausgabe die urſprüngliche Leſeart dieſer Lieder auf Grundlage der erſten (Original-) Ausgabe wieder herzuſtellen unternommen. Auch iſt die Rede davon, daß von Herrn Spina eine Geſammtausgabe der Schubert'ſchen Compoſitionen vorbereitet werde, ein Unternehmen, welches, wenn mit Gewiſſenhaftigkeit ausgeführt, ſich allgemeiner Zuſtimmung erfreuen dürfte.

Die ſchönſten Geſänge Schubert's ſind ſeit geraumer Zeit veröffentlicht und geiſtiges Eigenthum der muſikaliſchen Welt geworden. Dasſelbe läßt ſich auch — doch erſt ſeit kurzer Zeit — von ſeinen Inſtrumental-Compoſitionen ſagen; in weit geringerem Maße aber von ſeinen übrigen Werken.

Das im Anhang befindliche Verzeichniß ſpricht beredter, als dieß Worte thun würden, für die erſtaunliche Fruchtbarkeit des Meiſters und dürfte die Behauptung rechtfertigen, daß Schubert in ſeiner Totalität auch derzeit nur von Wenigen gekannt und gewürdigt iſt. Da gibt es Geſänge aller Art, Cantaten, Ouverturen, Orcheſter-, Opern- und Kirchenmuſik, von denen bisher auch nicht Eine Note zu Gehör gebracht wurde. Seit vierzig und mehr Jahren liegen ſie unbenützt, da und dort in ängſtlicher Verwahrung, als hätte ſie der Tondichter nur für ſich und nicht auch für Mit- und Nachwelt auf das Papier hingezaubert.

Nicht genug aber, daß es dem lebenden Schubert nur mit einem kleinen Theil deſſen, was er mit bienenartiger Emſigkeit producirte, gegönnt war vor das Publikum zu treten,

ſo hat auch nach ſeinem Tod und ſelbſt in neuerer Zeit über den von ihm hinterlaſſenen Werken eine Art von Verhängniß gewaltet. Das Gebahren derjenigen, welche als die Erſten in deren Beſitz gelangt waren, hat ſich nichts weniger als ſorgfältig und pietätvoll erwieſen. Einige bedeutende Compoſitionen, oder Theile größerer Werke ſind aus dem Nachlaß ſpurlos verſchwunden, werthvolle Manuſcripte und unica ſind für immer verloren gegangen, ja, der ganzen Sammlung des muſikaliſchen Nachlaſſes drohte zu wiederholtenmalen die Gefahr in alle Winde zerſtreut, vernichtet, oder einer fremden (möglicher Weiſe auch jenſeits des Oceans befindlichen) Bibliothek zum Figuriren in einem Bücherkaſten einverleibt zu werden [1]). Nach den leidigen Erfahrungen, welche in dieſer Be-

---

[1]) Der abhanden gekommenen Werke iſt im Verlauf dieſer Darſtellung bereits gedacht worden. — Am 3. April 1835 erſchien in der neuen „Leipziger Muſikzeitung" die Anzeige, daß Ferdinand Schubert, theils um der Welt die Werke ſeines Bruders nicht vorzuenthalten, theils um das geiſtige Erbe desſelben nach dem Wunſch des Verſtorbenen zu ſeinem eigenen Beſten zu verwenden, Bühnen-Directionen und Muſikern gegen billiges Honorar die folgenden Stücke zur Aufführung überlaſſen wolle. 1. Opern: Des Teufels Luſtſchloß (voll. 1814), Fernando (1815), die beiden Freunde von Salamanca (1815), der vierjährige Poſten (1815), die Bürgſchaft (1816), die Zwillingsbrüder (1819 — 1820), die Zauberharfe (1820), der häusliche Krieg (1823), Fierrabras, von Schober (ſoll Kupelwieſer heißen); 2. Sinfonien: Zwei in D- (1813 und 1815), zwei in B- (1815 und 1816), eine in C-Moll (1816), eine in C-Dur (1818); 3. Meſſen: in F für vier Singſtimmen und großes Orcheſter (1814), in G für vier Singſtimmen und kleines Orcheſter (1815), in B (1815) für mittleres und in As für großes (1822). Wer davon wünſcht, hieß es in der Anzeige, beliebe ſich an Herrn Ferdinand Schubert, Lehrer in der k. k. Normal-

ziehung gemacht wurden, war die Sorge vor neuem Unheil eine nur zu gerechtfertigte.

Die vor dem Verderben ſchützende Veröffentlichung und Verbreitung der vielen noch als Manuſcript erliegenden kleineren und größeren Compoſitionen, aus welchen ſich ein Bild ſeiner muſikaliſchen Entwicklung und Geſammtleiſtungen entwerfen ließe, ſcheint aber aus mancherlei Gründen einer noch fernen Zukunft vorbehalten zu ſein.

Anderſeits liegt die erfreuliche Thatſache vor Aller Augen, daß man ſich — und zwar vor Allem in der Vaterſtadt des Tondichters — der Schubert'ſchen Muſe derzeit mit erneuertem Intereſſe und freierem Blick zugewendet hat. Es iſt das Gefühl zum Durchbruch gekommen, als habe die jetzige Generation ein von den Zeitgenoſſen Schubert's theils bewußt, theils unbewußt verübtes Unrecht gut zu machen; eine Sühne, die um ſo williger vollzogen werden darf, als jede Opfergabe von dem Entſühnten mit reichlichem Dank wiedervergolten wird.

Zu Seiten des Künſtlerpfades, welchen Franz Schubert gewandelt, war eben noch manche im Verborgenen duftende Blume zu pflücken; — vielleicht blühen deren noch hie und da zerſtreut, auf welche in dieſer Darſtellung hingedeutet iſt.

Hauptſchule zu St. Anna in Wien zu wenden. — Das Anerbieten ſcheint reſultatlos geblieben zu ſein. — Von den hier aufgeführten Werken iſt der größere Theil, im Manuſcript erhalten, im Beſitz des Herrn Dr. Schneider in Wien. — Um das Jahr 1844 ſcheint Ferdinand Schubert einige Autografe verkauft zu haben.

XX.

Der Ehrenbezeigungen, welcher unſer Tondichter während ſeiner irdiſchen Laufbahn theilhaftig geworden, wurde im Verlauf dieſer Darſtellung bereits gedacht. Abgeſehen von Ernennungen zum Ehrenmitglied von Muſikvereinen, von ſeiner Wahl in den Repräſentantenkörper des Muſikvereins in Wien, von ſchmeichelhaften Anerkennungsſchreiben über ſeine muſikaliſche Befähigung und von ein Paar Dankſchreiben [1]) für die Dedication von Liedern, hat ſich Franz keiner hervorragenden Auszeichnung zu erfreuen gehabt [2]). Er trug übrigens auch kein Verlangen darnach, und hätte ſich dafür gerne mit einem beſcheidenen, aber „ſicher laufenden" Jahreseinkommen abgefunden.

Geraume Zeit nach ſeinem Tode wurde das Andenken an ihn durch Akademieen gefeiert, ſo beiſpielsweiſe im J. 1835 durch eine von Ernſt von Feuchtersleben veranſtaltete, in welcher ein Gedicht Franz von Schober's declamirt wurde.

---

[1]) Zu den Dankſchreiben zählt auch eine Dankadreſſe mehrerer Frauen in Lemberg an Sch. für die Zuſendung eines Frauenchores.

[2]) In neueſter Zeit wiederfuhr Schubert auch die Ehre, als ſolcher auf die Bühne gebracht zu werden. Die Unverwüſtlichkeit der von Herrn Suppé benützten Schubert'ſchen Melodien ſicherte dem Stück des Herrn Hans Max im Carltheater in Wien einige mit Beifall aufgenommene Vorſtellungen.

Größere Ehren wurden dem Heimgegangenen von jener Zeit an zu Theil, als man es nicht mehr bei ſchönen Worten bewenden ließ, ſondern ſich daran machte, das Gedächtniß an den Tondichter in ſeinen Werken zu erneuern und den Kreis der bereits bekannt gewordenen ſtetig zu erweitern.

Der eben erſt im Aufblühen begriffene Wiener Männergeſangverein war es zuerſt, welcher unter dem tiefen Eindruck, den die aus dem Dunkel hervorgezogenen Chorlieder auf ihn gemacht hatten, ſeinen Gefühlen für den Meiſter durch eine im Jahre 1847 in dem Verſammtungsort ſeiner Mitglieder abgehaltene Feier begeiſterte Worte lieh und am 19. November 1850 das Andenken an Schubert's Tod ebenfalls in feierlicher Weiſe beging [1]).

Im Jahre 1851 wurde am 28. Februar in dem von Herrn Spina errichteten Schubert-Salon (auf der Seilerſtätte in dem Hauſe Nr. 807) eine Schubert-Feier abgehalten, welche ein Prolog von Bauernfeld, geſprochen von Dawiſon, eröffnete.

Eine gleiche Feier hatte ebendaſelbſt am 25. Nov. 1853 zum 25jährigen Gedächtniß an den 19. November 1828 (Schubert's Sterbetag) ſtatt, wobei das Gedicht: „Ein Muſenkind" von Steinhauſer als Declamationsſtück figurirte [2]).

---

[1]) Die Feier im Jahre 1847 veranſtaltete der damalige Chormeiſter Guſtav Barth und die Vereinsmitglieder Dr. Flögel und Weiß. Barth hielt die Feſtrede.

[2]) Das Programm der zuerſt erwähnten Schubertfeier beſtand aus folgenden Muſikſtücken: Streichquartett in D-Moll, geſpielt von Joſef Hellmesberger, Durſt, Heißler und Schleſinger; Lob der Thränen, geſungen von Ander; Fantaſie zu vier Händen, geſpielt von

Anläßlich eines Umbaues, welcher mit dem Geburshauſe Schubert's vorgenommen werden ſollte, machte der Redacteur Anton Langer in dem Auguſtheft 1858 ſeiner Volkszeitung darauf aufmerkſam, daß es wohl an der Zeit ſein dürfte, die Geburtsſtätte des berühmten Landsmannes durch Errichtung einer Gedenktafel auszuzeichnen und auf dieſe Weiſe Einheimiſchen und Fremden erkennbar zu machen.

Es wurde die Sammlung von Geldbeiträgen in Anregung gebracht und der Wiener Männergeſangverein eingeladen, ebenfalls ſein Schärflein beizutragen. Dieſer aber erklärte, die Sache ſelbſt in die Hand nehmen zu wollen; die bereits von anderer Seite eingelaufenen Beträge wurden zurückgeſtellt und der Steinmetzmeiſter Waſſerburger in Wien mit der Anfertigung der Gedenktafel betraut. Am 7. October 1858 um 4 Uhr Nachmittags fand die feierliche Enthüllung derſelben in Gegenwart des Geſangvereines und mehrerer hierzu geladener Gäſte, unter denen ſich ſämmtliche Familienangehörige des Tondichters befanden, nach vorausgegangener Feſtrede und Abſingung mehrerer Chöre und des Quartetts: „Lob

---

Pacher und Egghardt; der grünende Barde, und Augenlied, geſungen von Staudigl; Fantaſie (op. 159), geſpielt von Joſef Hellmesberger und Egghardt; Vocal-Quartett (des Tages Weihe) geſungen von den Frls. Schmidl und Bury und den Herren Schmidbauer und Staudigl; jenes der zuletzt erwähnten Feier aus folgenden Schubert'ſchen Compoſitionen: Quartett in A-Moll (von den oben erwähnten Herren geſpielt); auf der Donau, der Schiffer, der Doppelgänger, der Wanderer und Gruppe aus dem Tartarus, von Staudigl geſungen; Variationen über ein Originalthema, geſpielt von den Herren Dachs und Fiſchhof; Impromptu (op. 142), geſpielt von Dachs, und dem Vocal-Quartett: die Nachtigall, geſungen von Kloß, Muk, Legat und Petzelberger. In beiden Concerten begleitete Herr Randhartinger am Clavier.

der Einſamkeit" ſtatt; der muſikaliſche Theil der Feier erhielt an demſelben Tage Abends in einer Feſtliedertafel, deren Programm ausſchließlich aus Schubert'ſchen Compoſitionen beſtand, begeiſterten Ausdruck.

In neuerer und neueſter Zeit (im Jänner und März 1861 und im März 1863) wurde das Andenken an den Meiſter durch die Aufführung der Operette „Die Verſchwornen" und der Oſtercantate „Lazarus" (in drei Concerten) auf das wirkſamſte wiederbelebt [1]).

Endlich hat vor kurzem abermals der Wiener Männergeſangverein die Initiative zu einem Unternehmen ergriffen, welches, wenn glücklich ausgeführt, alle bisherigen Kundgebungen überragen und gewiſſermaſſen den Schlußſtein derſelben bilden wird. Die beſagte Körperſchaft ſprach nämlich in ihrer Verſammlung (am 6. Juni 1862) den einmüthigen Wunſch aus, das Andenken an den vaterländiſchen Tondichter in monumentaler Weiſe bewahrt und verherrlicht zu ſehen. Die Einleitungen zur Herbeiſchaffung der dazu nöthigen Mittel wurden ſogleich getroffen und es liegen bereits Reſultate vor und ſind deren noch zu gewärtigen, welche der Hoffnung Raum geben, daß in nicht ferner Zeit an ſchöner Stelle in freier Natur das Standbild Franz Schubert's ſich erheben werde als ſtolzer Schmuck ſeiner Vaterſtadt und als ein Wahrzeichen der Dankbarkeit und Verehrung aller derjenigen, welche zur Errichtung desſelben mit Rath und That mitgeholfen haben [2]).

[1]) Auch in Weimar und in Bremen fand im Jahre 1861 eine Schubertfeier ſtatt.

[2]) Im September 1864 betrug der Schubert-Monumentfond 18,600 fl. in Werthpapieren und 1170 fl. 33 kr. in Barem. Schon das

Was aber auch von begeiſterten Verehrern für Schubert's Ruhm unternommen ſein mag, er ſelbſt hat dieſen — aere perennius — in ſeinen Werken feſt und unerſchütterlich begründet.

Losgelöſt von jenen formalen Banden, die früher oder ſpäter bei wechſelndem Geſchmack ſo manche Tonwerke ſelbſt der größten Meiſter veralten machen, Kinder einer freien blühenden Fantaſie und unerſchöpflichen Erfindung, voll von wahrer tiefer Empfindung, zählen Schubert's Tondichtungen ihrer Mehrzahl nach zu jenen Erſcheinungen auf muſikaliſchem Gebiete, welche, abgeſehen von ihrem künſtleriſchen Werth an ſich, in Folge jener Eigenthümlichkeit noch viele kommende Zeiten in jugendlicher Friſche überdauern werden. Und dieß ſei nicht blos von ſeinen Liedern geſagt, ſondern auch von einem großen Theil ſeiner Compoſitionen anderer Gattung, deren freier Flug und feſſelloſer Schwung ſie vor frühzeitigem Alter ſchützen und ihnen in dieſer Beziehung das glückliche Los der Meiſterwerke Beethovens angedeihen laſſen wird.

Was an Schubert's Tondichtungen hauptſächlich feſſelt und erquickt, iſt ihre Urſprünglichkeit. Eine überſchwengliche Fülle von Erfindung quillt aus allem hervor, was er geſchaffen: allenthalben glüht und blüht es! Er ſtellt in ſeinen

---

erſte „Feſtconcert", welches in Wien im Auguſt 1862 ſtattfand, warf einen reichlichen Ertrag ab. Mittlerweile ſind Einladungen an ſämmtliche deutſche Geſangvereine ergangen, nach Kräften beizutragen, und ſind von einigen derſelben bereits Spenden eingeſendet worden. Am 19. October 1864 erſchien in den öffentlichen Blättern Wiens ein Aufruf des Wiener Männergeſangvereines, in welchem alle Verehrer Schubert's zu Beiträgen für den Schubert-Monumentfond eingeladen werden. — Auch der etwas verwahrloſten Grabſtätte Schubert's (und Beethovens) hat man nicht vergeſſen.

Producten keine Räthſel hin, und läßt über ſein Denken und Fühlen keine Deutelei aufkommen, er macht ſeine Kunſt nicht zum oſtenſiblen Tummelplatz der Conflicte ſeines inneren und äußeren Lebens, und wenn es einen, in des Wortes höchſter Bedeutung naiven Tonſetzer je gegeben hat, ſo war dieß Franz Schubert. Alles reflektirte Weſen war dem in ihm waltenden Schaffensdrang ſo fremd, daß vielleicht nur darin der Grund zu finden iſt, weßhalb er ſo mancher ſeiner Schöpfungen jene zuſammengefaßte Kraft und gefeilte Schönheit nicht angedeihen ließ, die wir an anderen Meiſtern bewundern, und die er unbeſchadet ſeiner Eigenthümlichkeit auch den ſeinen hätte verleihen können. Hierbei kann es ſich gleichwohl nur um unnöthige Längen und Breiten oder ungerechtfertigte Wiederholungen handeln, welche ſich hie und da in ſeinen Inſtrumentalwerken vorfinden und einen abſchwächenden Eindruck hervorbringen, wogegen die Lieder, durch den Text mehr eingeſchränkt, ſich beinahe durchgehends von dieſem Vorwurf frei erhalten.

Daß er an ſeinen Werken nur in den allerſeltenſten Fällen noch gefeilt hat[1]), iſt eine verbürgte Thatſache und die Handſchriften ſelbſt bezeugen es in unwiderlegbarer Weiſe. Die kurze Spanne Lebenszeit, von der er gleichſam eine Ahnung haben mochte, geſtattete ihm nicht, bei ſeinen Schöpfungen lange zu verweilen, wenn er den Geheißen ſeines Genius

[1]) Damit hängt auch die unläugbare Thatſache zuſammen, daß in manchen ſeiner Inſtrumentalwerke die Schlußſätze ſich nicht auf gleicher Höhe mit den vorausgegangenen behaupten. Beiſpiele davon liefern einige Clavier-Sonaten, das Streichquintett in C, der Schlußchor in der Operette „die Verſchwornen“, der ſich wie ein „Kehrtaus“ beim Tanz ausnimmt u. ſ. w.

nach immer neuen Thaten gerecht werden, und innerhalb der achtzehn Jahre alles, was in ihm von Muſik leibte und lebte, los werden wollte. Sein künſtleriſches Vermögen war ſo ſtaunenswerth, daß er ſich zu erſchöpfen nicht bange zu ſein brauchte, wenn er, anſtatt auf eine fertig gewordene Arbeit glättend und verbeſſernd zurückzukommen, es vorzog, dieſer eine neue folgen zu laſſen.

So war denn Franz Schubert auch in dieſer Beziehung eine der eigenthümlichſten Erſcheinungen, die je Muſikſchaffend gewirkt hat, und wenn diejenigen, die ſeine Productionskraft auf einen Zuſtand von Hellſeherei zurückführen wollten, einer dunkeln und irrigen Anſchauung folgen, ſo bleibt der Umſtand immerhin charakteriſtiſch, daß eben Männer [1]), welche um Schubert viel beſchäftigt waren, und hie und da die Gelegenheit wahrnahmen, ihn beim Schaffen zu belauſchen, es verſuchten, ſich den ihnen unbegreiflichen inneren Proceß, der ſich in dem Tondichter vollzog, geradezu auf übernatürlichem Weg zu erklären.

Mehr als dreißig Jahre ſind entſchwunden ſeit dem Tag, an welchem der Tondichter ſein kurzes Erdenwallen beendet hat. Einem Meteor gleich zog ſeine Erſcheinung an dem muſikaliſchen Himmel vorüber; aber ſo flüchtig auch dieſes Dahinſchweben war, ſo dauernde Wirkungen hat es zurückgelaſſen. Ja, es gab eine Zeit der Verflachung und Charakterloſigkeit in der Muſik, in welcher vor Allem ſein liebbeſchwingter Genius die dem Erlöſchen zuneigende Flamme heiliger Kunſt zu neuem Leben anfachte, und das entzündete Feuer fortan lodernd erhielt.

[1]) Vogl und Schönſtein, ſelbſt Schober.

Im großen Ganzen läßt ſich von Franz Schubert ſagen: Was er in Tönen ausgeſprochen, iſt voll von wahrer, tiefer Empfindung, voll Gluth und dramatiſchen Lebens. Er hat durch ſeine Vielſeitigkeit und Originalität die muſikaliſche Anſchauung weſentlich gefördert und erweitert, und auch ihm war es, als einer echt ſchöpferiſchen Natur, beſchieden, dasjenige, was aus ſeinem Geiſt neugeboren war, dem kommenden Geſchlecht als den fruchtbringenden Keim neuen Lebens darzubringen.

Verzeichniß

der im Stich erschienenen Lieder Schubert's nach der in dem thematischen Catalog beobachteten Reihenfolge.

„Erlkönig", Ballade von Goethe, comp. 1815 oder 1816, als op. 1 bei Cappi und Diabelli in Wien im J. 1821 im Stich erschienen, und von dem Componisten dem Grafen Moriz von Dietrichstein gewidmet. Das Autograf davon besaß Herr Hofkapellmeister Randhartinger in Wien, der es an Frau Clara Schumann abgetreten hat. Eine Abschrift von Schubert's Hand befand sich, nach Angabe des Herrn F. Flatz, im Besitz des Herrn Landsberg*) in Rom. Derselbe besaß auch die ursprüngliche Bearbeitung des „Erlkönig", welche dem im Stich herausgegebenen gegenüber einige Abweichungen aufweist. Die Triolenbegleitung der rechten Hand ist dort durchaus in Achteln durchgeführt, der Schluß ist um einen Tact kürzer und an mehreren Stellen sind von Sch. ganze Tacte eingeschoben. — Dieses Autograf besitzt die königl. Bibliothek in Berlin.

„Gretchen am Spinnrade" aus Goethe's Faust. Op. 2, ebenfalls 1821 von Diabelli veröffentlicht und von Schubert dem Reichsgrafen Moriz von Frieß gewidmet. Autograf in der k. Bibliothek in Berlin. Die 16 ersten Tacte darin sind unvollständig.

„Schäfers Klagelied", „Jägers Abendlied" (1816), „Heidenröslein" (1815), „Meeresstille" (1815), Gedichte von Goethe, als op. 3 dem Vicedirector der k. k. Hoftheater, Hofrath Ignaz von Mosel, gewidmet und 1821 veröffentlicht. Die Autografe in der k. Bibliothek in Berlin, ein zweites Autograf der „Meeresstille" bei Gustav Petter in Wien. Die Lieder erschienen bei Cappi und Diabelli.

---

*) Der vor einigen Jahren in Rom gestorbene bekannte Musikfreund Landsberg befand sich im Besitz einer nicht unerheblichen Anzahl von Schubert-Autografen, die er um das Jahr 1844 von Ferdinand Schubert käuflich an sich gebracht hatte. Nach seinem Tode wurde die ganze Sammlung der musikal. Abtheilung der k. Bibliothek in Berlin einverleibt. Der Custos derselben, Herr Espagne, hatte die Freundlichkeit, mir ein mit schätzbaren Detailangaben ausgestattetes Verzeichniß jener Manuscripte zu übermitteln.

„Der Wanderer" von Georg Philipp Schmidt von Lübeck, componirt 1816. Das Original*), auf welchem Schubert irrthümlicher Weise Zacharias Werner als den Verfasser des Gedichtes bezeichnete, bei Dr. Carl von Enderes in Wien. In der Clavierbegleitung ist eine kleine Abweichung vor der im Stich erschienenen ersichtlich. „Wanderers Nachtlied" von Goethe (I), „Der du von dem Himmel bist", Autograf in der königl. Bibliothek in Berlin. „Morgenlied" von Werner. Im Jahre 1821 als op. 4 von Cappi und Diabelli herausgegeben und im Jahre 1822 von dem Componisten dem Patriarchen Ladislaus Pyrker gewidmet.

„Rastlose Liebe", „Nähe des Geliebten" (27 Febr. 1815), „Erster Verlust" (5. Juli 1815), „Der Fischer", Ballade, „König in Thule", Ballade (1816), Gedichte von Goethe, als op. 5 im Jahre 1821 bei Cappi und Diabelli im Stich erschienen und von dem Componisten dem k. k. Hofkapellmeister Anton Salieri dedicirt. Autografe in der königl. Bibliothek in Berlin. „Erster Verlust" auch bei Gustav Petter.

„Memnon" von Mayrhofer, comp. März 1817. Autograf (8 Seiten) bei G. Petter. — „Antigone und Oedip" von Mayrhofer, comp. März 1817. — „Am Grabe Anselmos" von Claudius. Erschienen 1821 als op. 6 bei Cappi und Diabelli in Stich, und sind von dem Componisten dem Regisseur und Mitglied des Hofoperntheaters Johann Vogl zugeeignet.

„Die abgeblühte Linde", „Der Flug der Zeit" von Graf von Szechenyi. — „Der Tod und das Mädchen" von Claudius. Als op. 7 von Schubert dem Grafen Ludwig Szechenyi von Sarvári-Felsö Videk gewidmet, und 1821 bei Cappi und Diabelli im Stich. erschienen.

„Der Jüngling auf dem Hügel" von Heinrich Hüttenbrenner, comp. im Nov. 1820. — „Sehnsucht" (1824), „Erlafsee" (Sept. 1817), „Am Strome" (März 1817) von Mayrhofer. Erschienen, von dem Componisten dem Grafen Karl Esterhazy-Galanthe gewidmet, als op. 8 im Jahre 1822 bei Cappi und Diabelli in Stich.

„Drei Gesänge des Harfner" aus Goethe's „Wilhelm Meister", (Sept. 1816), dem damaligen Bischof von St. Pölten, Hofrath von Dankesreither, von dem Tondichter zugeeignet. Als op. 12 im Jahre 1822 bei Cappi und Diabelli.

„Der Schäfer und der Reiter" von de la Motte Fouqué (1817), — „Lob der Thränen" von Schlegel (1821), — „Der Alpenjäger" von Mayrhofer (Jänner 1817). Dem k. k. Bankal-Assessor Josef von Spaun gewidmet. Als op. 13 im Jahre 1822 bei Cappi und Diabelli.

*) Die mit * bezeichneten Autografe habe ich selbst eingesehen.

„Suleika“ (I), „Geheimes“ von Goethe, comp. im März 1821. Seinem Freunde Franz von Schober dedicirt; als op. 14 im Jahre 1822 bei Cappi und Diabelli.

„An Schwager Kronos“ (März 1827), „Ganymed“ (März 1817), „An Mignon“ (27. Febr. 1815) von Goethe. Erſchienen als op. 19 im Jahre 1824 bei Cappi und Diabelli und ſind dem Geheimrath von Goethe in Weimar dedicirt, an welchen ſie 1819 überſendet worden waren. Autograf von „An Mignon“ in der königl. Bibliothek in Berlin.

„Sei mir gegrüßt“ von Rückert 1821. (Erſcheint auch als Thema des zweiten Satzes der „Fantaſie“ für Pianoforte und Violine, op. 159.) — „Frühlingsglaube“ von Uhland. Autograf der erſten Bearbeitung (1820) in der königl. Bibliothek in Berlin. Die zweite Bearbeitung datirt vom Nov. 1822. — „Hänflings Liebeswerbung“ von Kind (April 1817). Erſchienen als op. 20 im Jahre 1823 bei Sauer und Leidesdorf in Wien, und ſind von Schubert der Frau Juſtine Bruchmann zugeeignet.

„Auf der Donau“, „Der Schiffer,“ „Wie Ulfru fiſcht“ von Mayrhofer (Jänner 1817). Drei Baßlieder, dem Dichter gewidmet, op. 21, im Jahre 1823 bei Sauer und Leidesdorf.

„Der Zwerg“ (richtiger „Untreue“), ein Fragment (1823), „Wehmuth“, von Matthäus von Collin. Erſchienen als op. 22 im Jahre 1823 bei Sauer und Leidesdorf und ſind dem Dichter gewidmet.

„Die Liebe hat gelogen“ von Graf von Platen. — „Selige Welt“, „Schwanengeſang“ von Senn. Autografe je 2 Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. — „Schatzgräbers Begehr“ von Schober (1822). Erſchienen als op. 23 im Jahre 1823 bei Sauer und Leidesdorf.

„Gruppe aus dem Tartarus“ von Schiller (1817), im Jahre 1821 von Preiſinger zum erſten Male öffentlich in Wien geſungen. — „Schlummerlied“ von Mayrhofer 1817. Als op. 24 bei Sauer und Leidesdorf im Jahre 1823 veröffentlicht.

Zwanzig Geſänge aus dem Liedercyklus: „Die ſchöne Müllerin“ von Wilhelm Müller (comp. 1823), in fünf Heften, enthaltend: 1. Das Wandern, 2. Wohin, 3. Halt, 4. Dankſagung an den Bach, 5. Am Feierabend, 6. Der Neugierige, 7. Ungeduld, 8. Morgengruß, 9. Des Müllers Blumen, 10. Thränenregen, 11. Mein, 12. Pauſe, 13. Mit dem grünen Lautenband, 14. Der Jäger, 15. Eiferſucht und Stolz, 16. Die liebe Farbe, 17. Die böſe Farbe, 18. Trockene Blumen, 19. Der Müller und der Bach, 20. Des Baches Wiegenlied. — Autograf unbekannt. Das Manuſcript des Liedes Nr. 15 beſitzt nach einer Mittheilung Herrn Derffel's die Frau Gräfin Wimpffen in Wien. — Die Lieder ſind als op. 25 im Jahre 1824 bei Sauer und Leidesdorf erſchienen, und von dem Tondichter dem Freiherrn von Schönſtein zugeeignet. In neueſter Zeit erſchien bei Spina eine von Herrn B.

Randhartinger nach der Originalausgabe revidirte Auflage dieſes Liederkreiſes.

„Suleika's Geſang" (II) von Goethe, 1821, erſchien als op. 31 im Jahre 1825 bei Pennauer in Wien, und iſt von Schubert der königl. preußiſchen Hofoperuſängerin Anna Milder-Hauptmann gewidmet, welche das Lied 1825 in einem Concerte in Berlin vortrug.

„Die Forelle" von Schubart (1818), erſchien als op. 32 im Jahre 1825 bei Diabelli. Entſtand in Anſelm Hüttenbrenners Wohnung im Neubad in Wien um Mitternacht.

„Die zürnende (richtiger Der zürnenden) Diana" von Mayrhofer (comp. Dec. 1823), „Nachtſtück", von Mayrhofer (October 1819). Herausgegeben als op. 36 bei Cappi und Comp. im Jahre 1825, und der Frau Katharina Lacſny, geb. Buchwieſer, von Schubert zugeeignet.

„Der Pilgrim", „Der Alpenjäger" von Schiller (1817). Als op. 37 im Jahre 1825 bei Cappi und Comp. erſchienen und von dem Tondichter dem Maler Ludwig Schnorr von Karolsfeld dedicirt.

„Der Liebler", Ballade von Kenner (1815), als op. 38 bei Cappi und Comp. im Jahre 1825 veröffentlicht, und dem Dichter gewidmet. Moriz Schwind fertigte eine Zeichnung dazu.

„Die Sehnſucht" von Schiller. Wiederholte Bearbeitung aus dem Jahre 1821; am 8. Febr. 1821 zum erſten Male von Goetz öffentlich in Wien geſungen. Erſchien als op. 39 im Jahr 1826 bei Pennauer. — Die erſte Bearbeitung (15. April, am Ende 17. April 1813), acht Seiten Fol., Autograf in der königl. Bibliothek in Berlin, weicht von der ſpäteren ab. Nur der Schluß: „Friſch hinein", iſt — aber auch dieſer mit Abänderungen — beibehalten.

„Der Einſame" von Lappe, nach einer Mittheilung mehrerer Freunde Schuberts von dieſem im Jahre 1825 im Spitale componirt. Erſchien als op. 41 im Jahre 1827 bei Diabelli.

„Die junge Nonne" von Craigher. — „Nacht und Träume" von Schiller, erſchienen als op. 43 im Jahre 1825 bei Pennauer.

„An die untergehende Sonne" von Koſegarten; erſchien als op. 44 im Jahre 1827 bei Diabelli.

„Fünf einſtimmige Geſänge" aus W. Scott's „Fräulein am See": Ellens Geſang (I und II), Normanns Geſang, Hymne an die Jungfrau, und Lied des gefangenen Jägers, comp. 1825. Erſchienen als op. 52 im Jahre 1826 bei Artaria, und ſind der Gräfin Sofie Weißenwolf, geb. Gräfin von Breuner, gewidmet.

„Willkommen und Abſchied" von Goethe (comp. 1822), Autogr. 4½ Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. — „An die Leyer", „Im Haine" von Bruchmann. Veröffentlicht als op. 56 im Jahre 1826 bei Weigl, und Herrn Karl Pinterics zugeeignet.

„Der Schmetterling", „Die Berge" von Fr. Schlegel. — „An den Mond" von Hölty. op. 57. Autograf beſaß Landsberg.

„Hektors Abſchied“ (1815), „Emma“ (April 1814). „Des Mädchens Klage“ (März 1816), von Schiller, op. 58.

„Du liebſt mich nicht“ von Graf Platen. — „Daß ſie hier geweſen“, „Du biſt die Ruh“ (1823), „Lachen und Weinen“ von Rückert. Erſchienen als op. 59 im Jahre 1826 bei Sauer und Leibesdorf.

„Greiſengeſang“ von Rückert. — „Dithirambe“ von Schiller. Erſchienen als op. 60 im Jahr 1826 bei Cappi und Czerny.

Drei Lieder der Mignon aus Goethe's Wilhelm Meiſter: 1. „Nur wer die Sehnſucht kennt“ (1815 und 1816) dreimal als Lied componirt und einmal als Duett für Sopran und Tenor (op. 62), ferner als Quintett (unveröff.). Autograf*) des letzteren bei Albert Stadler in Wien. 2. „Heiß mich nicht reden.“ „So laß mich ſcheinen.“ Als op. 62 im Jahre 1827 bei Diabelli herausgegeben und der Fürſtin Mathilde zu Schwarzenberg zugeeignet.

„Lied eines Schiffers an die Dioskuren“ (richtiger „Schiffers Nachtlied“) von Mayrhofer (1816). — „Der Wanderer“ von A. W. Schlegel (Febr. 1819). — „Aus Heliopolis“ (richtiger: „Heliopolis“) von Mayrhofer. Als op. 65 im Jahre 1826 bei Cappi und Czerny im Stich erſchienen.

„Der Wachtelſchlag“ von Metaſtaſio (1822), als op. 68 im Jahre 1827 bei Diabelli.

„Drang in die Ferne“ von Leitner (1823), als op. 71 im Jahre 1827 bei Diabelli. Erſchien auch als Muſik-Beilage der „Wiener Zeitſchrift.“

„Auf dem Waſſer zu ſingen“ von Stollberg (1823), als op. 72 im Jahre 1827 bei Diabelli. Erſchien auch als Muſik-Beilage der „Wiener Zeitſchrift“.

„Die Roſe“ von Fr. Schlegel (1822), als op. 73 im Jahre 1827 bei Diabelli. Erſchien auch als Muſik-Beilage der „Wiener Zeitſchrift.“

„Das Heimweh“ von L. Pyrker, im Auguſt 1825 in Gaſtein componirt und von dem Componiſten dem Dichter gewidmet, erſchien als op. 79 im Jahre 1827 bei Haslinger. Das Autograf beſitzt die königl. Bibliothek in Berlin. Der Schluß (etwa die letzten 60 Tacte) weicht von dem im Stich erſchienenen Liede ab; der gedruckte Schluß befindet ſich als Autograf und zwar als Nr. 4 der: „Vier deutſche Gedichte“, ebenfalls in der königl. Bibliothek in Berlin.

„Die Allmacht“ von L. Pyrker (ebenfalls op. 79), iſt zweimal bearbeitet. Das Autograf eines unvollendeten Männerquartettes (auf

*) Auch Beethoven componirte das Lied mehrere Male.

dieſes Gedicht) bei dem k. k. Vice-Hofkapellmeiſter Johann Herbeck in Wien.

„Der Wanderer an den Mond“ von G. Seidl (1826). Autogr. 4 Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. „Das Zügenglöcklein“ (1826), „Im Freien“ (1826), von G. Seidl, Autograf 4½ Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. Erſchienen als op. 80 im Jahre 1827 bei Haslinger und ſind Herrn Joſef Witteczek gewidmet.

„Alinde“, „An die Laute“, „Zur guten Nacht“ (mit Chor) von Friedrich Rochlitz, als op. 81 im Jahre 1827 bei Haslinger veröffentlicht und von den Verlegern dem Dichter gewidmet.

„Drei italieniſche Geſänge“ (für eine Baßſtimme) von Metaſtaſio. 1. L'incanto degli occhj. 5. Il Tradito deluso. 3. Il modo di prendere moglie, comp. 1827, als op. 83 im Jahre 1827 bei Haslinger erſchienen und von Schubert dem Sänger Ludwig Lablache gewidmet.

„Lied der Anna Lyle“ (1827), „Geſang der Norna“ (1826), aus W. Scott's Montroſe, als op. 85 im Jahre 1828 bei Diabelli.

„Romanze des Richard Löwenherz“, aus Walter Scott's „Ivanhoe“ (comp. 1826), als op. 86 im Jahre 1828 bei Diabelli.

„Der Unglückliche“ von Caroline Pichler (1821). — „Die Hoffnung“ von Schiller, I und II (comp. 1815), erſter Entwurf bei Landsberg. „Der Jüngling am Bache“ von Schiller, drei Bearbeitungen (1815), op. 87.

„Abendlied an die Entfernte“ von A. W. Schlegel (1825). — „Thekla“ von Schiller (I, 1813, II, 1817). Autograf der erſten Bearbeitung in der königl. Bibliothek in Berlin; Autograf deſſelben Liedes aus 1817 (in Cis-Moll) bei Herrn Concertmeiſter Joachim. — „Um Mitternacht“ von C. Schulze (1826). — „An die Muſik“ von Schober (1817), als op. 88 im Jahre 1827 bei Weigl. Die erſte ganz abweichende Bearbeitung von „Thekla“ iſt nicht im Stich erſchienen.

„Die Winterreiſe“ von Wilhelm Müller (comp. 1826 und 1827), einen Cyklus von 24 Liedern enthaltend: 1. Gute Nacht. 2. Die Wetterfahne. 3. Gefrorne Thränen. 4. Erſtarrung. 5. Der Lindenbaum 6. Waſſerfluth. 7. Auf dem Fluſſe. 8. Rückblick. 9. Irrlicht. 10. Raſt. 11. Frühlingstraum. 12. Einſamkeit. 13. Die Poſt. 14. Der greiſe Kopf. 15. Die Krähe. 16. Letzte Hoffnung. 17. Im Dorfe. 18. Der ſtürmiſche Morgen. 19. Die Täuſchung. 20. Der Wegweiſer. 21. Das Wirthshaus. 22. Muth. 23. Die Nebenſonnen. 24. Der Leiermann. — Als op. 89 im Jahre 1828 bei Haslinger im Stich erſchienen.

„Der Muſenſohn“ (Dec. 1822). Autograf 5 Seiten. in der königl. Bibliothek in Berlin. „Auf dem See“ (1817), zweite Bearbeitung. „Geiſtesgruß“ von Goethe (1816), zweimal componirt. Als op. 92 im Jahre 1828 bei Leidesdorf erſchienen und von Schubert

der Frau Joſefine Frank gewidmet. — Die erſte Bearbeitung von „Geiſtesgruß“ weicht ab von der in op. 92 enthaltenen. Autograf der erſten Bearbeitung in der königl. Bibliothek in Berlin.

„Im Walde“, „Auf der Bruck“ von E. Schulze, componirt 1825. Erſchienen zuerſt im Jahre 1828 im Verlage von Kienreich in Graz, dann im Jahre 1828 bei Haslinger als op. 93.

„Die Unterſcheidung“, „Bei Dir“, „Die Männer ſind mechant“, „Irdiſches Glück“, Refrainlieder von G. Seidl, welchen noch andere folgen ſollten. Sie ſind dem Dichter gewidmet und erſchienen als op. 95 im Jahre 1828 bei Weigl.

„Die Sterne“ von Leitner (Jänner 1828). — „Jägers Liebeslied“ von Schober (Febr. 1827). — „Wanderers Nachtlied“ von Goethe (II). — „Fiſcherweiſe“ von Schlechta (März 1826), als op. 96 von Schubert der Fürſtin Caroline Kinsky, geb. Freiin von Kerpen, gewidmet, von welcher Schubert folgendes vom 7. Juli 1828 datirte (in meinem Beſitz befindliche) Schreiben erhielt: „Empfangen Sie nochmals, lieber Herr Schubert, meinen Dank für den Antheil, den Sie an dem Gelingen meines Concertes hatten, als auch für die Zueignung der letzterhaltenen Lieder, welche ich mich freue, den nächſten Winter zu bewundern, wenn Ihre und Baron Schönſtein's Gefälligkeit mir dieſen Genuß verſchaffen wollen. Empfangen Sie die Inlage als einen ſchwachen Beweis meiner Erkenntlichkeit und Sie werden ſehr verbinden Ihre ergebene Charlotte Fürſtin Kinsky.“

„Glaube, Hoffnung und Liebe“ von Kuffner, op. 97, im Jahre 1828 bei Diabelli.

„An die Nachtigall“ (Nov. 1816), „Wiegenlied“ (Nov. 1816) von Claudius. — „Iſigenia“ von Mayrhofer (Juli 1817), op. 98.

„Der blinde Knabe“ von Craigher (comp. 1825), op. 101, erſchien auch als Muſik-Beilage der „Wiener Zeitſchrift.“

„Wiegenlied“, „Am Fenſter“ (1826), „Sehnſucht“ (1826) von G. Seidl, op. 105. Dieſe drei Lieder und das Männerquartett „Widerſpruch“ erſchienen am 21. November 1828, Schubert's Begräbnißtag, bei Czerny im Stich*).

„Heimliches Lieben“ (1827), „Das Weinen“, „Vor meiner Wiege“, die letzteren zwei Gedichte von Leitner, comp. 1827. — „An Silvia“ aus Shakeſpeare's: „Die beiden Veroneſer“ (1826), als op. 106 der Frau Maria Pachler in Graz gewidmet.

„Ueber Wildemann“ (im Harzgebirg) von E. Schulze 1827. — „Todesmuſik“ von Schober (1822), — „Erinnerung“ (richtiger „Erſcheinung“) von Koſegarten. (April 1814), op. 108.

---

*) Alle nun folgenden Lieder, ſowie op. 134—146 (mehrſtimmige Geſänge Clavier und Kammermuſik) ſind erſt nach Schubert's Tod veröffentlicht worden.

„Am Bach im Frühling“ (1816), „Genügſamkeit“, „An eine Quelle“ (1816), von Claudius, op. 109.

„Der Kampf“ (Freigeiſterei der Leidenſchaft) von Schiller (1815), einige Strofen davon componirt, op. 110.

„An die Freude“ von Schiller (1815). — „Lebensmelodien“ von Schlegel (März 1816). — „Die vier Weltalter“ von Schiller (1816), op. 111.

„Das Lied im Grünen“ von Reil (Juni 1827), — „Wonne der Wehmuth“ von Goethe (Febr. 1815). Autograf in der königl. Bibliothek in Berlin. — „Sprache der Liebe“ von Fr. Schlegel (April 1816).

„Die Erwartung“ von Schiller (27. Febr. 1815), op. 116, „ſeinem Freunde“ Joſef Hüttenbrenner gewidmet.

„Der Sänger“, Ballade von Goethe (Febr. 1816), op. 117.

„Geiſt der Liebe“ von Koſegarten. — „Der Abend“ von Hölty. — „Tiſchlied“ von Goethe. — „Lob des Tokayers“ von Baumberg, comp. 1815. — „An die Sonne“ von Th. Körner. — „Die Spinnerin“, Ballade von Goethe, Autograf in der königl. Bibliothek in Berlin, comp. 1815, op. 118.

„Auf dem Strom“ von Rellſtab, mit Clavier- und obligater Horn- oder Cellobegleitung, die Hornſtimme für Herrn Eduard Lewy, Mitglied des Hofoperntheaters in Wien (im Jahre 1828), geſchrieben.

„Viola“ von Schober (März 1823), op. 123.

„Zwei Scenen“ aus dem Schauſpiel „Lacrimas“ von B. Schütz, herausgegeben von A. W. Schlegel (comp. 1825), op. 124.

„Ballade“ von Kenner (1814), op. 126.

„Der Hirt auf dem Felſen“ von Wilhelmine Chezy, mit Clavier- und obligater Clarinetbegleitung, comp. im Jahr 1828 für die Opernſängerin Anna Milder-Hauptmann, op. 129.

„Das Echo“ von Caſtelli, op. 130. Auch dieſem ſollte noch eine Reihe heiterer Lieder folgen.

„Der Mondabend“ von Erwin. — „Trinklied“ mit Chor von Herder (1813). — „Klagelied“ von Rochlitz (1812), op. 131.

Vierzehn Lieder, von den Verlegern (Haslinger und Comp.) „Schwanengeſang“ betitelt. 1. Liebesbotſchaft. 2. Kriegers Ahnung. 3. Frühlingsſehnſucht. 4. Ständchen. 5. Aufenthalt. 6. In der Ferne. 7. Abſchied von Rellſtab. 8. Der Atlas. 9. Ihr Bild. 10. Das Fiſchermädchen. 11. Die Stadt. 12. Am Meere. 13. Der Doppelgänger von Heine (angeblich im Auguſt 1828 comp.). 14. Die Taubenpoſt von Seidl, angeblich Schubert's letztes Lied (Oct. 1828).

In neueſter Zeit erſchienen bei Spina unter der Aufſchrift „Liederkranz“, Sammlung von Liedern aus Schubert's Nachlaß, als op. 165: „Die Liebende ſchreibt“ von Goethe (Oct. 1819). — „Die

Sternennächte" von Mayrhofer (Oct. 1819), Autograf beſaß Landsberg, — „Das Bild" (1815). — „Die Täuſchung" von Koſegarten (1815), — „Altſchottiſche Ballade" von Herder, 1827 im Dr. Pachler'ſchen Hauſe in Graz componirt und daſelbſt bei Kienreich im Stich erſchienen.

Lieder aus dem „Nachlaß".

„Geſänge Oſſians" in fünf Heften (Lief. 1—5). 1. Die Nacht (Febr. 1817). 2. Cronaan, Colmas Klage (22. Juni 1815), Autograf bei Guſtav Petter in Wien. 3. Lodas Geſpenſt (Febr. 1815). 4. Shilrik und Vinvela. Oſſians Lied nach dem Fall Nathos. Das Mädchen von Inistore (Sept. 1815). 5. Der Tod Oskars (Febr. 1816).

„Eliſium" von Schiller (15. April 1813), Lief. 6 Autograf bei J. Hüttenbrenner. „Des Sängers Habe" von Franz v. Schlechta (1825), Lief. 7. — „Hyppolit's Lied" von Johanna Schoppenhauer aus „Gabriele" (Juli 1826), Lief. 7. — „Abendröthe" von Schlegel (März 1820), Lief. 7. — „Morgenſtändchen" von Shakſpeare aus „Cimbelin" (comp. im Juli 1826 in Währing), Lief. 7. — „Die Bürgſchaft", Ballade von Schiller (Aug. 1815), Lief. 8. — „Der zürnende Barde" von Franz Bruchmann junior (Februar 1823), zwei Bearbeitungen, Lieferung 9, Autograf bei Petter.

„Am See" von Bruchmann (März 1817), L. 9. — „Abendbilder" von Claudius (Februar 1819), L. 9. — „Acht geiſtliche Lieder": 1. Dem Unendlichen, Ode von Klopſtock (15. Juli 1815), Autograf in der k. Bibliothek in Berlin*). 2. Die Geſtirne von Klopſtock (1816), Autograf bei Petter. 3. Das Marienbild von Schreiber (Auguſt 1818). 4. Vom Mitleiden Mariä von Schlegel (Dec. 1818). 5. Litanei auf das Feſt aller Seelen von Jakobi (1816). 6. Pax vobiscum von Schober (April 1817), Autograf bei Bermann in Wien. 7. Gebet während der Schlacht von Körner. 8. Himmelsfunken von Silbert (Februar 1819), L. 10.

„Oreſt auf Tauris" (richtiger „Der landende Oreſt") (1820); „Der entſühnte Oreſt" (1820); „Philoktet" (März 1817); „Freiwilliges Verſinken" (1820); von Mayrhofer, L. 11.

„Der Taucher", Ballade von Schiller (angef. September 1813, beendet Auguſt 1814), Lief. 12. — „An mein Herz" (December 1825), „Der liebliche Stern" (December 1825) von Ernſt Schulze, Lief. 13. — „Gränzen der Menſchheit" von Goethe (März 1821, zweimal bearbeitet), Lief. 14. — „Fragment aus dem Aeſchilus" von

*) Die k. Bibliothek in Berlin beſitzt als Autograf: „Vier deutſche Gedichte für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte von F. Schubert", und zwar: die obige Ode, „An den Mond" von Goethe (Lief. 47), „Hoffnung" von Goethe und die letzten 60 Tacte des Liedes „Heimweh" (op. 79), dieſes zwei Seiten ſtark, in A-Moll.

Mayrhofer (Juni 1816), Lief. 14, Autograf bei Petter. — „Widerſchein“ (Mai 1828); „Liebeslauſchen“ (September 1820); „Todtengräberweiſe“ von Frh. v. Schlechta (1826), Lief. 15.

„Waldesnacht“ von Schlegel (December 1826), Autograf befand ſich bei Witteczek.

„Lebensmuth“ von Schulze (1826), Lief. 17. — „Der Vater mit dem Kind“ von Bauernfeld (Jänner 1817), Autograf bei Petter, Lief. 17. — „An den Tod“ von Schubart, Lief. 17. — „Verklärung“ von Pope (4. Mai 1813), Lief. 17.

„Pilgerweiſe“ von Schober (April 1823), Lief. 18. — „An den Mond in einer Herbſtnacht“ (April 1818), Lief. 18. — „Fahrt zum Hades“ von Mayrhofer (Jänner 1817), Autograf bei Jünger, Lieferung 18.

„Orfeus“ von Jakobi (1816), Lief. 19. — „Ritter Toggenburg“, Ballade von Schiller (13. März 1816), Lief. 19.

„Im Abendroth“ von Lappe, Lief. 20. — „Scene im Dom“, aus Goethe's Fauſt, mit Chor und Orgelbegleitung. Zwei Bearbeitungen vom 12. December 1813 und vom J. 1814, Lieferung 20. — „Mignons Geſang“ von Goethe, Lief. 20. — Der Blumenbrief“ von Schreiber (Auguſt 1818), Autograf bei Gahy, Lief. 21. — „Vergißmeinnicht“ von Schober (Mai 1823), Lief. 21.

„Der Sieg“ (März 1814); „Atys“; „Beim Wind“ (Octob. 1819), Autograf in der königl. Bibliothek in Berlin; „Abendſtern“ (März 1824), von Mayrhofer, Lief. 22.

„Schweſterngruß“ von Franz Bruchmann, componirt im November 1822 nach dem Tod des Fräuleins Bruchmann, Lief. 23. — „Liebesend“, Ballade von Mayrhofer (Septemb. 1816), Autograf bei Ritter v. Frank, Lief. 23.

„Schiffers Scheidelied“ von Schober (Februar 1827), Lief. 24. — „Todtengräbers Heimweh“ von Kraigher (April 1828), L. 24.

„Fülle der Liebe“ von Friedrich Schlegel (1825), Autograf, fünf Seiten, in der k. Bibliothek in Berlin. — „Im Frühling“ von E. Schulze (1826). — „Troſt in Thränen“ von Goethe (1815, erſchien auch ohne op. Z. bei Kiſtner in Leipzig), Lief. 25.

„Der Winterabend“ von Leitner (Jänner 1828), Lief. 26. — „Der Wallenſteiner Lanzknecht beim Trunk“, Lief. 27; „Der Kreuzzug“, Lief. 27; „Fiſchers Liebesglück“, Lief. 27; Schubert componirte die erſten drei Gedichte von Leitner über Anregung der Frau Pachler in Graz.

„Hermann und Thusnelda“ (1815); „Selma und Selmar“ (September 1815); „Das Roſenband“ (1815); „Edone“ (1814); „Die frühen Gräber“ von Klopſtock, Lief. 28.

„Stimme der Liebe" (April 1816); „Die Mutter Erde"; (August 1815) von Stollberg. — „Gretchens Bitte", aus „Faust" von Goethe, Fragment (Mai 1817). — „Abschied in das Stammbuch eines Freundes" von Franz Schubert (24. August 1817), Autograf bei Landsberg, Lief. 29.

„Tiefes Leid" von Schulze (27. Jänner 1817). — „Clärchens Lied" von Goethe (3. Juni 1815). — „Grablied für die Mutter", Lief. 30; „Die Betende"; „Der Geistertanz" (14. Oktober 1814); „An Laura, als sie Klopstock's Auferstehungslied sang" (7. October 1814) von Mathisson, Lieferung 31.

„Der Einsame" (richtiger „Einsamkeit") von Mayrhofer (1822), Lieferung 32.

„Der Schiffer" von Fr. Schlegel, Lief. 33. — „Die gefangenen Sänger" von A. W. Schlegel, compon. Jänner 1821, Autograf bei Petter, Lief. 33.

„Auflösung" von Mayrhofer (März 1824). — „Blondel zu Marien" von Grillparzer, Lief. 34.

„Die erste Liebe" von Fellinger (1825). — „Lied eines Kriegers" (31. December 1824), Autograf bei Petter, Lief. 35.

„Der Jüngling an der Quelle"; „Lambertine" von Mayrhofer (12. October 1815). — „Ihr Grab", Lief. 36.

„Heliopolis" (eigentlich „Im Hochgebirg", und in der neuen Auflage: „An Franz") von Mayrhofer, Lief. 37. Autograf vier Seiten in der k. Bibliothek in Berlin. — „Sehnsucht von Goethe", Lief. 37.

„Die Einsiedelei" von Salis (3. Mai 1817), zweite Bearbeitung bei S. Petter, Lief. 38. — „Lebenslied" von Mathisson. — „Versunken" von Goethe (Februar 1820), Lief. 38. — „Als ich sie erröthen sah" von Ehrlich (10. Februar 1815). — „Das war ich" von Körner (26. März 1815). — „In's stille Land" von Salis, Lieferung 39.

„Das Mädchen" von Kenner (1819), Lief. 40. — „Bertha's Lied in der Nacht" von Grillparzer (Februar 1819), Autograf bei Gahy, Lief. 40. — „An die Freunde" (An Kenner) von Mayrhofer (nicht von Kenner, wie es im them. Katalog heißt), März 1819, L. 40.

„Die Götter Griechenlands" von Schiller (Fragment). — „Das Finden" von Kosegarten (25. Juni 1815). — „Cora an die Sonne" von Baumberg (22. August 1815). — „Grablied" von Kenner. — „Adelaide" von Mathisson, 1815, Lief. 42.

„Trost" von Mayrhofer (1819), Autograf bei Petter, 10 Seiten. — „Zum Punsch" von Mayrhofer (1816). — „Die Nacht" von Utz. Lief. 44.

„Frohsinn" (Jänner 1817). Fragment — Autograf bei Petter. — „Trinklied" mit Chor von Herder (29. August 1813). — „Der

Morgenkuß" von Baumberg (28. August 1815), Lieferung 45. — „Epistel" an Josef Spaun von Collin (Jänner 1822), Autograf bei Frh. Josef v. Spaun, Lief. 46.

„Prometheus" (1819), Autograf bei Petter; „Wer kauft Liebesgötter"; „Der Rattenfänger" (1815); „Nachtgesang" (1815); „An den Mond" (I. u. II. 1815) (Fülleſt wieder u. ſ. w.), Autograf dieſes letztgenannten, drei Seiten, in der k. Bibliothek in Berlin, unter den „Vier deutſche Gedichte" von Goethe, Lief. 47.

„Die Sterne" von Schlegel (1820). — „Erntelied" von Hölty (August 1816). — „Klage" von Hölty (I u. II, Jänner und Mai 1816). — „Trinklied aus Antonius und Cleopatra" von Shakeſpeare (im Juli 1826 in Währing componirt). — „Mignon" von Goethe, zweite Bearbeitung, Autograf bei Petter. — „Der Goldſchmiedgeſell"; „Tiſchlerlied" von Goethe, 1815, Lief. 48.

„Auf der Rieſenkoppe" von Körner. — „Auf einem Kirchhof" von Klopſtock (2. Februar 1815), Lief. 49.

„An die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte" von Hölty (22. Mai 1815), Lief. 50. — „Der Leidende" von Hölty (Mai 1816), Lief. 50. — „Augenlied" von Mayrhofer, Lief. 50.

Verzeichniß der noch nicht veröffentlichten, zum größten Theil in der Witteczek'ſchen Sammlung in Abſchrift enthaltenen Lieder.

„Hagar's Klage", angeblich Schubert's erſtes Lied, componirt am 30. März 1811 im Convict. — „Der Vatermörder", ebenfalls 1811 im Convict componirt. — „Das Lied vom Reifen" (Fragment, nur 10 Tacte). — „Täglich zu ſingen", 10 Tacte lang, fromm gehalten, an Mendelsſohn's Art erinnernd. — „Maria": Ich ſehe dich in tauſend Bildern | Maria lieblich ausgedrückt u. ſ. f. (unbedeutend). — „Der Entfernten": Wohl denk' ich allenthalben | O du Entfernte dein u. ſ. f. (auch als Männerquartett componirt). — „Ammenlied" von Marianne Luby (December 1814): Am hohen Thurm | Da weht ein kalter Sturm (im Balladenton; melodiös, nicht bedeutend). — „Die entfernte Geliebte". — „Es träumen die Wolken", ein liebliches und umfangreiches Lied nach Art der Müllerlieder. — „Drei Hymnen" von Novalis (1819): 1. Wenige wiſſen das Geheimniß der Liebe u. ſ. f. 2. Wenn ich ihn nur habe u. ſ. f. 3. Wenn alle untreu werden, eigenthümliche aber nicht anregende Geſänge. — „Nachthymne" von Novalis (1820). — „Die Sterbende" von Koſegarten (1816), ein ſchönes Lied. — „Daphne am Bach" (1816). — „Die Erde", „Vollendung", Autor nicht genannt.

„Klage der Ceres" von Schiller. — „Minnelied" von Hölty (Mai 1816). — „Amalie" von Schiller (1815), Autograf bei G. Petter. — „Liane" von Mayrhofer (1815). — „Bundeslied" von Goethe (Auguſt 1815). — „Der Gott und die Bajadere" von Goethe,

Fragment (1815). — „An Chloe" von Jakobi (1816). — „Gruß an den Mai" von Erwin (1815). — „Scolie" von Deinhartſtein (1815). „Die Sternenwelten" von Fellinger (1815). — „Die Macht der Liebe" von Kalchberg (1815). — „Die Erſcheinung" von Koſegarten (1814). „Die Täuſchung" (Juli), „Das Sehnen" (Auguſt), „Die Sterne", „Nachtgeſang", „An Roſa" (I und II), „Idens Nachtgeſang", Autograf bei Petter, „Von Ida", „Schwanengeſang", „Louiſens Antwort" von Koſegarten, comp. im Jahre 1815, durchweg kleine unbedeutende Lieder. — „Lied eines Kindes", Fragment (November 1817), „Troſt (1817).

„Vier Canzonen" von Vincenzo Monti (1820): 1. Non t'accostar all'urna; 2. Guarda la bianca luna; 3. Da quel sembiante appresi; 4. Mio bene ricordati; für Frl. von Ronner (nachmals verehlichte Spaun) comp., Autograf bei Joſef Frh. v. Spaun.

„Sehnſucht" von Schiller, erſte Bearbeitung (1813). — „An Cidli", Autograf bei Dr. Schneider, „Vaterlandslied" von Klopſtock 1815. — „Das geſtörte Glück" von Körner (1815), Autograf bei Herrn Bauernſchmidt in Ried. — „Der Gondelfahrer" von Mayerhofer (iſt auch als Männerquartett geſetzt). — „Morgenlied" (1815). — „Abendlied" von Claudius (1816), Autograf bei Landsberg. — La pastorella, Ariette (Jänner 1817), Autograf 1½ Seiten in der k. Bibliothek in Berlin. Am Ende der Ariette finden ſich die Anfangstacte von neun Walzern. — „Vedi quanto adoro", Arie im italieniſchen Styl. — „Das Mädchen aus der Fremde" von Schiller (I und II). — „Die Schlacht" von Schiller, mit Chor (Entwurf). — „An den Mond" (Entwurf einer Clavierbegleitung). „Auf den Sieg der Deutſchen", Lied mit Chor und Begleitung von Streichinſtrumenten (1814). — „Jagdlied" von Zach. Werner (1817). — „Rundgeſang" mit Chor von Zettler (1815). — „Schwertlied" von Körner, mit Chor (1815). — „Der Hirt" von Mayrhofer (1816), Autograf bei Dr. Karl Enderes in Wien. — „Geheimniß" von Schiller (I und II), 1815 und 1816, Autograf bei Frau Gräfin Almaſy. — „Der Knabe in der Wiege" von Ottenwalt. — „Mahomet's Geſang" von Goethe, Fragment (1821). Autograf bei G. Petter. — „Julius von Theone" von Mathiſſon (1816). — „An die Nachtigall" (1815); „Der Liebende" (1815), Autograf bei Petter; „Seufzer" (1815) von Hölty. — „Lied" von Schiller: „Es iſt ſo angenehm, ſo ſüß." (Improviſation in einem Singſpiel.) — „Die Schatten" (1813); „Andenken" (1814); „Geiſternähe" (1814) von Mathiſſon. — „Todtengräberlied" von Hölty (1813). — „An den Frühling" von Schiller (I und II 1815). — „Erinnerungen", „Der Abend", „Lied der Liebe", „Lied aus der Ferne", „Troſt" (An Eliſen) von Mathiſſon, comp. 1814. — „Die Mondnacht", „Abends unter der Linde" von Koſegarten (1815). — „Der Traum", „Die Laube" von Holty (1815). — „An die Natur" von Stollberg (1816). — Abſchied von der Harfe (1816), „Die Wehmuth", „An die Harmonieen" (1816) von Salis. — „Stimme

der Liebe" von Mathiſſon (I und II) 1816, Autograf bei Johannes Bernhard. — „Naturgenuß" von Mathiſſon (1816) auch als Männerquartett comp. — „An den Schlaf" (Juni 1816), „Die Liebesgötter" von Utz. — „Die frühe Liebe", „Blumenlied", Seligkeit" (Mai 1816), „Erntelied" (Auguſt 1816) von Hölty. — „Thekla" von Schiller (erſte Bearbeitung 22. Auguſt 1813), Autograf, drei Seiten, in der k. Bibliothek in Berlin. — Ganz verſchieden von dem ſpäter entſtandenen Lied. — „Amphiaraos" von Körner (1815), Autograf* bei Spina, „Emma und Adelwold", „Minona", Ballade von Bertrand (1815), Autograf* bei Spina. — „Die Nonne", Ballade von Hölty (1815), Autograf* bei Spina. — „Scolie" von Mathiſſon (1815), Autograf bei G. Petter. — „Abſchied" (Lunz), Wallfahrtslied von Mayrhofer (1816). — Aus „Diego Manazares" von Freih. v. Schlechta (1816). — „An die Geliebte" von Stollberg (15. October 1815). — „Brüder, ſchrecklich brennt die Thräne", für Sopran oder Tenor mit Inſtrumentalbegleitung (1817), Autograf* bei Dr. Heinrich v. Kreißle in Wien. — „Hochzeitslied" von Jakobi (Auguſt 1816). — „Blanka" (Das Mädchen) von Schlegel (Dec. 1818). — „Wiegenlied" von Körner (15. October 1815). — „Phydite", „Abendlied", „Zufriedenheit" von Claudius (November 1816). — „Auf dem See" von Goethe (I). — „Sehnſucht der Liebe" von Körner (Juli 1815). — „Bei dem Grab meines Vaters" von Claudius (November 1816). — „Klage" von Hölty (Jänner 1816). — „Gott im Frühling" von Utz (Juni 1816). — „Die Liebe" von G. Leon (Jänner 1817). — „Das Heimweh" von Hell (Juli 1816). — „In der Mitternacht", „Die Perle", „Trauer der Liebe" von Jakobi (Auguſt 1816). — „Liebesrauſch" von Körner (8. April 1815). — „Der Zufriedene" (23. October 1815). — „Leiden der Trennung" von Collin nach Metastasio (1815), Autograf bei G. Petter. — „Vergebliche Liebe" von Bernhardt (6. April 1815). — „Der Sänger am Felſen" von Caroline Pichler (September 1816). — „Entzückung" von Mathiſſon (April 1816). — „Ferne von der großen Stadt" von Caroline Pichler (September 1816). — „Huldigung", „Alles um Liebe" von Koſegarten (26. Juli 1815). — „Der Weiberfreund" (25. Auguſt 1815). — „Lila an die Morgenröthe" (25. Auguſt 1815). — „Fröhlichkeit" (1815). — „Abendſtändchen an Lina" (23. Auguſt 1815). — „An ſie" von Klopſtock (14. September 1815). — „Lieb Minna", Romanze von Albert Stadler (1815). — „Liebeständelei" von Körner (26. Mai 1815), Autograf bei Petter. — „Zum Punſch" von Mayrhofer (October 1816). — „Freude der Kinderjahre" (Juli 1816). — „Grablied auf einen Soldaten" (Juli 1816). — „Die erſte Liebe" von Fellinger (12. April 1815). — „Fiſchlerlied" von Salis (Mai 1817), Autograf bei Petter. — „Sängers Morgenlied" von Körner (1815). — „Laura's Abſchied", Autograf 2 Seiten unvollſtändig mit der Aufſchrift: Entzückung eines — Laura's Abſchied, Auguſt 1817, geſchrieben auf dem Titelblatt eines Duetto Fuga del Sign. Fux Viol. primo secondo, in der

k. Bibliothek in Berlin. — „Der Blumen Schmerz" von Graf von Maylath (1821), Autograf bei Alois Fuchs. — „Der Flüchtling" von Schiller (März 1816). — „Rückweg" von Mayrhofer. — „Laura am Clavier" von Schiller (März 1816). — „Der Jüngling und der Tod" von Anton Spaun (März 1817). — „Der Fürstin Abendlied von Mayrhofer (November 1816), Autograf 4 Seiten in der k. Bibliothek in Berlin. „Sehnsucht" von Goethe (III), April 1813, Autograf war bei Landsberg. — „Die Sterne" von Fellinger (6. April 1815). — „An die Sonne (1815). — „Todtenkranz für ein Kind" von Mathisson (25. August 1815). — „Die Gebüsche" von Schlegel (Jänner 1819). — „Am See" von Mayrhofer (7. December 1814), jenes Lied, welches Schubert's und Mayrhofer's Bekanntschaft vermittelte. — „Rosa von Montanvert", Romanze von Mathisson (1815). — „Die Vögel", „Der Knabe", „Der Fluß" von Schlegel, comp. 1820. — „Am Fluß" von Goethe (zwei Bearbeitungen 1815 und 1822), Autograf 1¼ Seiten in der k. Bibliothek in Berlin. (Autograf bei Gahy.) — „An den Mond" von Goethe. — „Hoffnung" von Goethe, „Schaffe das Tagwerk" u. s. f. Autograf 1¼ Seiten in der k. Bibliothek in Berlin.

Drei Sonette von Petrarca (übersetzt von Schlegel). 1. „Nunmehr der Himmel, Erde schweigt" u. s. w. — 2. „Allein, nachdenklich, wie gelähmt vom Kampfe" u. s. f. 3. „Apollo lebet noch dein hold Verlangen" u. s. f.

„Nach einem Gewitter" von Mayrhofer (Mai 1817). — „Nachtviolen" von Mayrhofer (April 1822). — „Alte Liebe rostet nie" von Mayrhofer (Sept. 1816). — „Die verfehlte Stunde" von Schlegel (April 1816). — „Wer ist wohl groß?" Lied mit Chor und Orchesterbegleitung (1813). — „Gott im Frühling" von Uz (Juni 1816)* Autograf bei J. Brahms. — „Mein Finden" von C. Heine. — „Italienische Arie" (comp. 1813 für Salieri), Autogr.* bei A Stadler. — „Ihr Grab" von Richard Roos. Im Besitz von J. Hüttenbrenner. — Romanze: „Ein Fräulein klagt" (Sept. 1814), Autograf war bei Landsberg. „Melodram". Die Worte bilden den Schluß des von Frh. Adolf v. Pratobevera im Jahr 1825 verfaßten dramatischen Gedichtes: „Der Falke"; Fragment aus dem Mohrenkönig, Autograf bei Petter. — „Die Schiffende" von Hölty. — An die Entfernte: „So hab' ich wirklich dich verloren", von Goethe. Autograf 2'/, Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. — Romanze: „Ein Fräulein klagt im finstern Thurm", 29. Sep. 1814. Autograf 5 Seiten in der königl. Bibliothek in Berlin. Die Handschrift ist auf der ersten Seite sehr sorgfältig und zierlich, später wird sie flüssiger, wie gewöhnlich. Am Ende des Liedes steht „Mathisson", dann folgt noch einmal das Datum und Schubert's Unterschrift. — Die Sternennächte: „Von mondenhellen Nächten" (Oct. 1819), Autog. unvollständig, 1 Seite 28 Tacte in der königl. Bibliothek in Berlin. — Fragment eines Liedes: „O laßt euch froh begrüßen, Kinder der vergnügten Au" u. s. w. Autograf* bei J. Brahms. — Das Abend-

roth: „Du heilig glühend Abendroth“ von Schreiber (1818 in Zelécz componirt), Autograf* bei Frau Gräfin von Almasy in Wien.

Mehrstimmige Gesänge nach der Reihenfolge des thematischen Cataloges aufgeführt.

„Das Dörfchen“ von Bürger. — „Die Nachtigall“ von Unger. — „Geist der Liebe“ von Mathisson. (Autograf beim Wiener Musik-Verein). Diese drei Männerquartette (für 2 Tenore und 2 Bässe) mit Clavierbegleitung erschienen im Jahr 1822 als op. 11 bei Cappi und Diabelli, und sind von Schubert dem Hofkapellensänger Josef Barth gewidmet. In den Jahren 1819—1828 kamen sie zuerst in Concerten zur öffentlichen Aufführung.

„Frühlingslied“ von Schober, — „Naturgenuß“ von Mathisson (comp. Mai 1816), Männerquartette mit Clavierbegleitung, op. 16 im Jahr 1823 bei Cappi und Diabelli.

„Frühlingswonne“, „Liebe“, „Zum Rundetanz“, „Die Nacht“ von Mathisson, Vocalquartette für Männerstimmen, erschienen 1823 als op. 17 bei Cappi und Diabelli.

„Der Gondelfahrer“ von Mayrhofer, Männerquartett mit Clavierbegleitung (comp. 1824), op. 28.

„Bootgesang“ aus W. Scott's „Fräulein am See“, für zwei Tenore nnd zwei Bässe mit Clavierbegleitung (comp. 1825), op. 52, bei Artaria. Der Gräfin Weißenwolf gewidmet.

„Coronach“ (Todtengesang) aus „Fräulein am See“, für 2 Soprane und 1 Alt. mit Pianofortebegleitung (comp. 1825), op. 52, bei Artaria. Der Gräfin Weißenwolf gewidmet.

„Duett des Harfners und der Mignon“ aus Goethe's „Wilhelm Meister“, für Tenor und Sopran mit Clavierbegleitung, op. 62. Erschien 1827 bei Diabelli. Das Gedicht hat Schubert mehrere Male als einstimmiges Lied componirt.

„Wehmuth“ von Dr. Heinrich Hüttenbrenner, — „Ewige Liebe“ von Schulze, — „Flucht“ von Lappe, Männerquartette, op. 64.

„Die Advocaten“ von Rustenfeld, komisches Terzett für zwei Tenore und einen Baß mit Clavierbegleitung von Fischer, in der Begleitung und in den Singstimmen von Schubert überarbeitet, op. 74. Das Fischer'sche Original war bei Eder in Wien im Stich erschienen.

„Mondenschein“ von Franz Schober, Quintett für 2 Tenore und 3 Bässe mit Clavierbegleitung, op. 102.

„Der Hochzeitsbraten“ von Schober, komisches Terzett für Sopran, Tenor und Baß mit Clavierbegleitung (comp. 1827), op. 104, Autograf* bei Spina.

„Widerſpruch" aus G. Seidl's „Jägerlieder", Männerquartett mit Clavierbegleitung. Erſchien am 21. November 1828, Schubert's Begräbnißtag, bei Czerny.

„Gott im Ungewitter", „Gott der Weltſchöpfer" von Uz. — „Hymne an den Unendlichen" von Schiller (1815), Quartette für gemiſchte Stimmen mit Clavierbegleitung, op. 112.

„Gott in der Natur" von Gleim, für Frauenchor mit Clavierbegleitung, comp. Auguſt 1822, op. 133, Autograf* bei Frl. Anna Fröhlich in Wien.

„Nachthelle" von G. Seidl, für Tenorſolo und Männerchor, mit Clavierbegleitung (1826), zum erſten Male aufgeführt am 25. Jänner 1827 im Muſikvereinsſaal, op. 134.

„Ständchen" von Grillparzer, urſprünglich comp. für Altſolo und Männerchor, ſodann für Frauenſtimmen umgearbeitet. Autograf der erſten Bearbeitung bei Frl. Anna Fröhlich; die zweite Bearbeitung ſoll ſich bei Spaun befinden. Das Ständchen, componirt 1827, wurde am 11. Auguſt 1827 zuerſt in Döbling im Freien geſungen, op. 135.

„Schlachtgeſang" von Klopſtock. Doppelchor für Männerſtimmen, urſprünglich rein vocal (auch mit Pianoforte- oder Phisharmonicabegleitung ad libitum), op. 151.

„Trinklied" aus dem 14. Jahrhundert aus Rittgräff's „Hiſtoriſche Antiquitäten". Männerchor (mit Pianofortebegleitung ad libitum), op. 155.

„Nachtmuſik" von Sekendorf, für vierſtimmigen Männerchor (mit Pianofortebegleitung ad libitum), op. 156.

„Licht und Liebe", Nachtgeſang von Math. von Collin, für Sopran und Tenor (Lief. 41).

„Im Gegenwärtigen Vergangenes" von Goethe, für vier Männerſtimmen mit Clavierbegleitung (Lief. 43).

„Das Leben" von Wannovius, dreiſtimmig mit Clavierbegleitung (Lief. 45).

„Nachtgeſang im Wald" von G. Seidl, für vierſtimmigen Männerchor, mit Clavier- oder Hornbegleitung, comp. 1827, aufgeführt zum erſten Mal in Ed. Lewy's Concert im Operntheater in Wien 1827.

„Geſang der Geiſter über den Waſſern" von Goethe, für achtſtimmigen Männerchor mit Begleitung von Streichinſtrumenten (Violen, Celli und Contrabäſſe), comp. 1820, am 7. März 1821 zum erſten Mal öffentlich im Operntheater aufgeführt; im Jahr 1858 vom Wiener-Männergeſangsverein zu erneuerter Aufführung gebracht. Von dem Verleger Spina als op. 167 Herrn Dr. Leopold von Sonnleithner in Wien gewidmet. Ein Autograf der Partitur, 7 Blätter (unvollſtändig), beſitzt die königl. Bibliothek in Berlin. Die Inſtrumenta-

tion ist nur auf den ersten 2 Seiten ausgeführt, von Seite 9 an, alles mehr oder weniger Skizze. Auch in den Vocalstimmen ist hie und da eine Instrumentalfigur angedeutet. — Ein anderes Autograf bei Spina.

„Lob der Einsamkeit" von Salis, Männerquartett, bei Spina in Stich erschienen.

„Mond und Grab" von Seidl (Sept. 1826), Autograf 1 Seiten, in der königl. Bibliothek in Berlin. — „Liebe und Wein" von Haug, Männerquartette, in der Sammlung „Minnesänger" bei Haslinger in Wien im Stich erschienen. Das letztere wurde im Jahre 1862 in einem Männergesangvereins-Concert in Wien zu Gehör gebracht.

Unveröffentlichte mehrstimmige Gesänge.

„Lied im Freien". — „An den Frühling". — „Fischerlied", Autograf bei Petter. — „Das Grab" von Salis, Autograf bei Petter. — „Räuberlied" aus Schubert's Oper: „Die Bürgschaft", Autograf bei Dr. Schneider in Wien. Männerquartette ohne Begleitung.

„Der Wintertag", Quartett für Männerstimmen mit Clavierbegleitung, die aber abhanden gekommen und durch eine von Herrn Gottdank in Wien dazu componirte Begleitung ersetzt wurde. Autograf bei Spina. Das Quartett kam in einer Liedertafel des kaufmännischen Gesangvereines in Wien im Jahr 1863 zur ersten öffentlichen Aufführung.

„Das Abendroth" (dreistimmig). — „Bergknappenlied" (dreistimmig). — „Im traulichen Kreise", Quartett für 2 Sopr., Tenor und Baß. — „Viel tausend Sterne prangen", Quartett für gemischte Stimmen. — Schlachtgesang" von Klopstock, dreistimmiger Männerchor.

„Gesang der Geister über den Wassern" von Goethe. Erste Bearbeitung desselben als vierstimmiger Männerchor (1817), zweite Bearbeitung für vierstimmigen Chor mit Clavierbegleitung (1820). Diese abweichend von der früheren und der noch späteren Bearbeitung. „Der Tanz" von Schnitzer, Quartett für gemischte Stimmen mit Pianofortebegleitung, componirt 1825 für die Familie Kiesewetter. — „An die Sonne", Chor für gemischte Stimmen mit Clavierbegleitung (1816). — „Nur wer die Sehnsucht kennt" aus Goethes W. Meister, Vocal-Quintett für zwei Tenore und drei Bässe, Autograf bei A. Stadler* in Wien. — „Der Geistertanz" von Mathisson, Vocal-Männerquartett (Nov. 1816). Aufgeführt zum ersten Mal in einem Concert des Wiener Männergesangvereines am 13. Dec. 1863, Autograf* bei A. Stadler. — „Am Seegestad in lauen Vollmondsnächten", Vocal-Terzett, befindet sich bei A. Stadler. — „Ruhe schönstes Glück der Erde", Vocal-Quartett für 2 Tenore und 2 Bässe, ebenfalls bei A. Stadler. — Terzett für Sopran, Tenor und Baß, durch Vermittlung des Frl.

Anna Fröhlich für die Baronin Geymüller in Wien (um 1826) comp. und von dieser mit 50 fl. honorirt (verschollen).

„Punschlied, im Norden zu singen" von Schiller, (zwei- und dreistimmig), comp. 18. August 1815.

„Trinklied vor der Schlacht", zwei Wechselchöre für Männerstimmen.

„Leise, leise laßt uns singen", comp. für Frl. Fanny Hügel. Autograf* bei J. Hüttenbrenner. — „Das stille Lieb", Männerquartett. Autograf angeblich bei Haslinger. — „Mailied" von Hölty (I und II); — „Der Morgenstern", „Jägerlied", „Lützow's wilde Jagd" von Körner, Autograf bei Petter, für zwei Singstimmen oder zwei Waldhörner. — „Chor der Engel", aus Goethe's Faust (vierstimmig). — „Todtengräberlied" von Hölty (dreistimmig). — „Trinklied im Mai" von Hölty (dreistimmig für zwei Sopran und einen Baß. — „Acht Gesänge" in canonischer Form, zwei und dreistimmig, auf Strofen des Schiller'schen Gedichtes „Elisium", im Jahr 1813 im Convict geschrieben.

Cantaten, Psalmen, Hymnen, Oratorien.

„Mirjam's Siegesgesang" von Grillparzer, für Solo und gemischten Chor mit Clavierbegleitung (1828), aufgeführt im Schubert-Concert, März 1828. — Die Clavierbegleitung später von Franz Lachner orchestrirt, in welcher Form die Cantate im Jahre 1858 in Wien zur Aufführung gelangte, op 136.

„Gebet vor der Schlacht" von de la Motte Fouqué, für Solo und gemischten Chor, comp. 1824 für die Familie Graf Carl Esterhazy in Széléz, op. 139.

„Der Frühlingsmorgen", für gemischten Chor, op. 158.

„Prometheus" von Filipp Dräxler von Carin, für Solo, Chor und Orchester (1816). Ist im Jahre 1828 abhanden gekommen.

„Italienische Cantate" (zu Ehren des Frl. Irene Kiesewetter), für Männerchor (am Schluß, Chor gemischter Stimmen), mit Begleitung von zwei Clavieren (1827) (unveröffentlicht.)

„Cantate" zu Ehren des 50jährigen Jubiläums des Hofkapellmeisters Salieri (1816), für Solo und Chor mit Clavierbegleitung (unveröffentlicht).

„Sänger, der vom Herzen singet", von A. Stadler, für Sopran, Tenor und Baß mit Pianofortebegleitung, componirt 1819 in Steyr zu Ehren M. Vogl's (Manuscript).

„Terzett zum Namenstag des Vaters", mit Guitarre-Begleitung, 1813 (Manuscript).

„Gratulationscantate" (1811), wird von Ferd. Schubert erwähnt.

„Volkslied“ von Deinhardſtein, für Chor und Orcheſter, comp. für die Zöglinge des Thereſianums in Wien und aufgeführt daſelbſt am 11. Februar 1822 zur Geburtstagfeier des Kaiſers Franz. Im Jahre 1848 mit verändertem Text als „Conſtitutionslied“ (auch mit Clavierbegleitung) bei Diabelli als op. 157 erſchienen.

„Glaube, Hoffnung und Liebe“ von Reil, für Männer- und gemiſchten Chor mit Harmoniebegleitung, comp. zur Einweihung der Glocke der heiligen Dreifaltigkeitskirche in der Alſervorſtadt in Wien (Sept. 1828), derzeit unveröffentlicht.

„Der 23. Pſalm für Frauenchor mit Pianofortebegleitung, comp. 1828 für die vier Schweſtern Fröhlich. Autograf* bei Frl. Anna Fröhlich in Wien, op. 132. Iſt für Männerſtimmen eingerichtet worden.

„Der 92. Pſalm in hebräiſcher Sprache, für 2 Bariton, Sopran, Alt und Baß, enthalten ohne Angabe des Componiſten in dem „Schir Zion“ des Kantors Sulzer in Wien (comp. 1828).

„Hymne an den heil. Geiſt“ von Schmiebel, für achtſtimmigen Männerchor mit Harmonie- oder Clavierbegleitung, op. 154, componirt März 1828. Autograf-Partitur 8 Seiten, in der k. Bibliothek in Berlin.

„Großes Hallelujah“ von Klopſtock (dreiſtimmig, mit Clavierbegleitung), Lief. 41.

„Lazarus“ oder die Feier der Auferſtehung. Oratorium aus den religiöſen Gedichten von Auguſt Hermann Niemeyer, in drei Theilen, comp. für Soli, Chor und Orcheſter 1820. Autograf* des erſten Theiles bei Spina, Autograf* des zweiten Theiles (von welchem der Schluß fehlt) beim Wiener-Muſikverein. Autograf* des letzten Bogens Eigenthum des Herrn J. Herbeck. Zum erſten Mal aufgeführt in Wien im J. 1863.

Claviermuſik zu zwei Händen.

„Erſte Walzer“. Zwei Hefte, op. 9 (Der „Trauer-“ oder Sehnſuchtswalzer auch vierhändig). Erſchienen 1822 bei Cappi u. Diabelli. — „Fantaſie in C-Dur“, comp. um 1820, dem Pianiſten Liebenberg de Zittin von Schubert gewidmet, op. 15. Erſchien 1823 bei Cappi und Diabelli. — „Walzer, Ländler und Ecoſſaiſen.“ 2 Abtheilungen, op. 18, comp. in den J. 1820—1823. Autograf* der Ecoſſaiſen (Mai 1820), der „Atzenbrucker“ Deutſchen (Juli 1821), der zwölf Deutſchen (deutſches Tempo, Mai 1823), der Ecoſſaiſen (Jänner 1823) befand ſich bei J. Brahms. Erſchienen zum großen Theil 1823 bei Cappi und Diabelli. — In neueſter Zeit gab Spina (als op. 171) zwölf Ländler heraus zu 2 und 4 Händen, das vierhändige Arrangement von Herrn Julius Epſtein beſorgt. — „Ouverture“ zu dem Drama „Roſamunde“ (richtiger „Zauberharfe“) (1823), urſprünglich für Orcheſter geſchrieben, von den Verlegern (Diabelli) in zwei- und vierhändigem Arrangement für Clavier als op. 33 herausgegeben. — „Erſte Sonate“ in A-Moll, op. 42 (1825), von Schubert dem Erzherzog Rudolf bedi-

cirt. — „Galoppe und Ecoſſaiſen" (op. 49). — „Valses sentimentales", 2 Hefte, op. 50. — „Zweite große Sonate" in D-Dur, op. 53, „ſeinem Freund Carl Maria Bocklet zugeeignet." — „Trauermarſch in C-Moll", anläßlich des Todes des Kaiſers Alexander von Rußland (comp. 1825), op. 55 (auch zu 4 Händen). — „Grande Marche heroique," componirt zur Thronbeſteigung des Kaiſers Nikolaus von Rußland (1825), auch vierhändig, op. 66. — „Wiener Damen-Ländler" (hommage aux belles Viennoises) op. 67. — „Ouverture zu der Oper: Alfonſo und Eſtrella", urſprünglich für Orcheſter, von Schubert und J. Hüttenbrenner für Clavier arrangirt. Vom Verleger Diabelli als zwei- und vierhändiges Clavierſtück op. 69 herausgegeben. Dieſe Ouverture bildete im J. 1823 die Einleitung zu „Roſamunde." — Autograf* bei Spina. — „Ouverture zu der Oper: Fierrabras", urſprünglich für Orcheſter geſchrieben (1823), von Diabelli als op. 76 in zwei- und vierhändigem Arrangement herausgegeben. — „Valses nobles", op. 77. — „Fantaſie, Andante, Menuetto u. Alegretto", op. 78, eine Sonate, deren erſter Satz „Fantaſie" betitelt iſt, op. 78. Von Schubert dem Bankal-Aſſeſſor Joſef v. Spaun gewidmet. — „Impromptus", zwei Hefte Clavierſtücke, von dem Verleger Haslinger ſo betitelt, op. 90. — „Grazer Walzer", op. 91, componirt zur Erinnerung an den Aufenthalt in Graz (1827). — „Momens musicals", zwei Hefte Clavierſtücke, op. 94. — „Dritte Sonate" in A-Dur, op. 120. — „Vierte Sonate" in Es-Dur, op. 122 (1817). — „Letzte Walzer", op. 127. — „Vier Impromptus", op. 142, Sonaten, von dem Verleger Haslinger Franz Liſzt gewidmet. Autograf angeblich bei Haslinger. — „Große Sonate in A-Moll", op. 143, von den Verlegern (Diabelli) Felix Mendelsſohn-Bartholdy gewidmet. — „Adagio und Rondo", op. 145 (wahrſcheinlich ein Fragment). — „Große Sonate in H-Dur" (1817), als op. 147 von den Verlegern (Diabelli) Sigmund Thalberg gewidmet. Autograf* bei J. Brahms. — „Sonate in A-Moll", op. 164 (1823). — „Drei große Sonaten" (in C-Moll, A-Dur und B-Dur), angeblich im Jahre 1828 componirt. Schubert wollte ſie Hummel dediciren, die Verleger (Diabelli) widmeten ſie R. Schumann — „Reliquie", unvollendete Sonate (1825), erſchien 1861—62 bei Whiſtling in Leipzig, der das Autograf beſitzt.

Unveröffentlichte Compoſitionen.

„Andante und Variationen in Es" (1812), Autograf war bei Ferd. Schubert. — „Zwölf Menuette" (1812), Autograf bei Ferd. Schubert. — „Dreißig Menuette mit Trios", für den Bruder Ignaz im J. 1813 geſchrieben. Verloren gegangen. — „Zwei Clavierſonaten in C- und F-Dur" (1815). — „Zwölf Deutſche mit Coda", 1815, Autograf bei Ferd. Schubert. — „Zehn Variationen" (1815), Autograf bei Ferd. Schubert. — „Sonate in E-Moll" (erſter Satz und Scherzo), Autograf mit dem Datum: Juni 1817, 4 Seiten ſtark, in der k. Bibliothek in Berlin.

„Ecoſſaiſen“ (1816), wahrſcheinlich die, von Schubert „als Arreſtant des Herrn Witteczek in Erdberg“ für Frln. Marie Spann geſchriebenen Tanzſtücke.

„Zwei Scherzi mit Trio“. — „Dreizehn Variationen“ über ein Thema aus Anſelm Hüttenbrenner's Streichquartett. — „Variationen“ über ein Thema, welches alle Wiener Componiſten variirt haben. — „Sonate in F“ (1816), Autograf bei Ferd. Schubert. — „Walzer“ (Deutſche) 1824. — „Walzer“ für Joſef Hüttenbrenner. — „Alegretto“, „meinem lieben Freund Walcher zur Erinnerung“, comp. 1827, als dieſer Wien verließ. Autograf* beim erzherzogl. Hofrath Ferd. Walcher in Wien. — „In das Stammbuch“ der Frau Anna Mayerhofer von Grünbüchel, geb. Hönig, Tochter des Advokaten Dr. Karl Hönig in Wien. — „Adagio“ eines Clavierſtückes (G-Dur $\frac{4}{4}$), comp. 8. April 1815, Autograf* im Beſitz des Dr. Heinrich v. Kreißle. — „Sechs Deutſche“. „Einige Vorzeichen des künftigen Tonkünſtlers Franz Schubert“ (1814). Geſchrieben von Johann Senn, Officier bei Kaiſerjäger, 1830 in Innsbruck (angeblich von Schubert).

Claviercompoſitionen zu vier Händen.

„Variationen über ein franzöſiſches Lied“, op. 10 (comp. um 1822), Ludwig van Beethoven „von ſeinem Verehrer und Bewunderer“ gewidmet. Erſchien 1822 bei Cappi u. Diabelli.

„Sechs Märſche und Trios“ (op. 40), „ſeinem Freund Bernhardt (dem im J. 1844 in Conſtantinopel geſtorbenen Oberarzt und Leiter der mediz. Schule in Galata-Serai) zugeeignet“.

„Trois Marches heroiques,“ op. 27. — „Erſte große Sonate“, op. 30, dem Grafen Palffy gewidmet. — „Ouverture in As,“ op. 34. — „Variationen über ein Originalthema“ op. 35. — „Drei Militärmärſche“, op. 51. — „Divertissement à la Hongroise“, op. 54, Frau Lascny, geb. Buchwieſer, dedicirt. — „Sechs Polonaiſen“, 2 Hefte, op. 61. — „Divertissement en forme d'une Marche brillante et raisonnée“, op. 63. — „Vier Polonaiſen mit Trios“, op. 75. — „Variationen über ein Thema aus der Oper ‚Marie‘“ von Herold, op. 82, I. Heft. Dem Profeſſor Cajetan Neuhaus gewidmet. Autograf mit dem Datum: Februar 1827. 12 Blätter qu. 4. Partitur aus der Autografen-Sammlung des Conſuls Wagener übernommen von der k. Bibliothek in Berlin. — „Variationen“ über dasſelbe, op. 82, II. Heft. Erſchien in neuerer Zeit bei Schuberth in Hamburg, welche Firma das Eigenthumsrecht dazu von den Verlegern Haslinger erworben hat. Dieſer Theil enthält eine Einleitung u. Variationen. — „Fantaſie in F-Moll“, op. 103; von den Verlegern (und nicht wie das Titelblatt glauben macht, von Schubert) der Gräfin Caroline Eſterhazy dedicirt. — „Grand Rondeau“, op. 107, comp. im Juni 1828 für Herrn Domenico Artaria; das Autograf* mit Datum und Namenszug bei Artaria in Wien. —

„Marches characteristiques," op. 121, von Franz Liſzt inſtrumentirt und in dieſer Form in Wien aufgeführt. — „Notre amitié est invariable", Rondeau, op. 138. — „Grand Duo in C-Dur," op. 140 (comp. 1824), Autograf bei Frau Clara Schumann. Inſtrumentirt vom Concert-Director J. Joachim. Das inſtrumentirte Werk beſitzt Herr Spina. In Leipzig kam das Duo in dieſer Form im J. 1864 zur Aufführung. — „Lebensſtürme", charakteriſtiſches Allegro (comp. 1828), op. 144.

Unveröffentlicht.

„Drei Fantaſien" aus den Jahren 1810, 1811 und 1813, Autograf war bei Ferd. Schubert. — „Zwei Ouverturen" in C und D (1817). Autograf bei Diabelli. — „Sonate" in C-Moll (1814), Autograf bei A. Stadler. — „Fuge" in E-Moll (1828), Autograf bei J. Hüttenbrenner — „Sonate" in Es-Moll (1828), Autograf angeblich bei Diabelli. — „Sonate" in E-Moll (1817), Autograf bei Landsberg.

Kammermuſik.

„Erſtes Streichquartett" in A-Moll, op. 29, in neueſter Zeit bei Spina auch in Partitur erſchienen.

„Rondeau brillant" pour le Violon et Piano in H-Moll, op. 70 (1826). Erſchien bei Artaria. Das Autograf beſitzt Hr. Balſch, ruſſiſcher Edelmann.

„Trio in B" (1826), op. 99.

„Trio in Es" (November 1827). Erſchien 1828 bei Probſt in Leipzig. Autograf* bei der Frau Gräfin Roſa v. Almaſy in Wien. Das Autograf einer Skizze bei J. Brahms.

„Clavierquintett" (für Clavier, Violine, Viola, Cello und Contrabaß), op. 114, comp. 1819 für Herrn Paumgartner in Steyr. — „Zwei Streichquartette" in Es und E-Dur, op. 125. — „Drei Sonatinen" für Pianoforte und Violine (1816), op. 137. — „Nocturne" für Pianoforte, Violine und Cello, op. 148. — „Fantaſie" für Pianoforte und Violine, op. 159, angeblich für den Violinſpieler Swatić (aus Prag) componirt, und von dieſem in ſeinem Concert, 5. Februar 1827, im Operntheater in Wien vorgetragen. Am 3. Jänner 1864 von Laub und Epſtein in Wien in des Erſteren Concert zu Gehör gebracht. — „Introduction" über ein Original-Thema für Clavier und Flöte, op. 160. Im J. 1824 (wahrſcheinlich für den Flötenſpieler Ferd. Bogner) componirt.

„Streichquartett" in G-Dur, comp. vom 20.—30. Juni 1826. In Stimmen bei Spina als op. 161 erſchienen. Autograf* bei Spina.

„Duo" für Clavier und Violine in A-Dur, op. 162 (befand ſich auf dem Programm des Schubert-Monument-Concertes März 1864.)

„Streichquintett" in C-Dur (1828), bei Spina in Stimmen als op. 163 erschienen.

„Streichquartett" in D-Moll (1826), Clavierauszug à 4 m. von R. Franz, bei Witzendorf erschienen.

„Octett" für Streich- und Blasinstrumente, comp. 1824 für den Grafen Ferdinand Troyer in Wien. Autograf* bei Spina und daselbst als op. 166 im Stich erschienen. Vierhändiges Clavier-Arrangement von S. Leitner (Dr. Leopold v. Sonnleithner), ebenfalls bei Spina.

„Streichquartett" in B-Dur (1814), von Spina als op. 168 in Stimmen herausgegeben. Autograf* bei Spina. Schubert begann Anfangs ein Streichterzett zu componiren, strich dann die vollendeten 10 Zeilen durch, und machte aus dem Terzett ein Quartett und zwar vom 5.—13. September. Aufgeführt wurde dasselbe in einer Quartettproduction Hellmesbergers am 23. Februar 1862.

„Steichquartett" in G-Moll (comp. 1815 vom 25. März bis 1. April), Autograf* beim Wiener Musikverein. Aufgeführt im November 1863 in einer Hellmesberger'schen Quartett-Production.

„Quartett-Ouvertüre in B (1812), Autograf war bei Ferdinand Schubert. — „Sonate" für Clavier, Violine und Cello (1812), Autograf bei Diabelli. — „Franz Schubert's Begräbnißfeier" Octett für zwei Clarinette, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner (1813), Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Fünf Minuette und sechs Deutsche" mit Trio für Streichquartett und zwei Waldhörner (1813), Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Sechs Streichquartette in B und C (1812) in C, B, Es und D (1813) Autograf bei Diabelli. — „Ein Streichquartett" (1811), Autograf bei Diabelli. — „Quintett-Ouvertüre", comp. 1811 für Ferdinand Schubert, Autograf bei diesem. — „Zwei Streichquartette" in D-Dur und C-Moll (1814), Autograf bei Diabelli. — „Trio" für Violine, Viola, und Cello 1816—17, Autograf bei Diabelli. — „Streichquartett" in F (1816), Autograf bei Diabelli. — „Sonate" für Clavier und Violine (1817), Autograf bei Diabelli op. 159 oder 162. — Streichquartett in C-Moll, erster Satz, 1820. — „Violinconcert" in D (1816). Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Polonaisen" für die Violine (1817), Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Polonaisen" für die Violine (1817), Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Sonate" für Clavier und kleine Harfe (Arpeggione) in A-Moll (comp. im November 1824). — „Skizzirte Variationen" für die Violine in A-Dur (December 1817), Autograf bei Ferdinand Schubert. — „Concert" für die Violine mit Orchesterbegleitung, comp. für seinen Bruder Ferdinand, Autograf bei Diabelli (wahrscheinlich ein und dasselbe mit dem oben genannten).

Compositionen für Orchester.

„Ouverturen" in C und D (comp. im Mai und November 1817), Autograf bei Spina. — „Ouvertüre" in B, Autograf* bei

Dr. Schneider, in E-Moll', in C-Moll. — „Drei Menuette und drei Trio für Orchester 1813.

„Sinfonie" in D, comp. 1813 im Convict, Autograf* bei Dr. Schneider.

„Zwei Sinfonieen" in B (1815 und 1816), die eine davon „ohne Trompeten und Pauken". Autograf* bei Dr. Schneider.

„Sinfonie" in D (1815). Das Finale davon 1860 in Wien aufgeführt.

„Sinfonie in C-Moll (tragische, comp. 1816), Autograf* bei Dr. Schneider. Die ersten zwei Sätze 1860 in Wien aufgeführt.

„Sinfonie" in C (sechste), comp. 1818, Autograf* bei Dr. Schneider. Das Scherzo davon 1860 in Wien aufgeführt. Die ganze Sinfonie wurde im December 1828 und Anfangs 1829 zuerst zu Gehör gebracht.

„Sinfonie" in C (siebente), März 1828, Autograf* beim Wiener Musikverein. Zum erstenmal aufgeführt im Jahr 1839 in Leipzig. Partitur, Stimmen und Clavierauszug bei Breitkopf und Härtel erschienen.

„Sinfonie" in H-Moll (comp. 1822). Das Autograf besitzt nach einer Mittheilung des Herrn Josef Hüttenbrenner sein Bruder Anselm in Graz, und zwar die ersten beiden Sätze vollständig ausgearbeitet, und ein unvollendetes Scherzo. Einen geschriebenen Clavierauszug besitzt Josef Hüttenbrenner. Copien sind nicht vorhanden.

„Sinfonie" in E. Nach Ferdinand Schubert existirt davon nur eine Skizze, die 1846 in Felix Mendelssohns Besitz gelangte. Autograf* bei Dr. Schneider.

Opern, Singspiele, Melodrame.

„Des Teufels Lustschloß", Zauberoper in drei Acten von August von Kotzebue, 1813 begonnen, 1814 beendet. Autograf* bei Dr. Schneider, Autograf* der zweiten Bearbeitung (1814), wovon der zweite Act verloren gegangen, bei J. Hüttenbrenner. Die Ouverture wurde in der Concertaufführung der Operette: „Der häusliche Krieg" als Einleitung dazu gespielt.

„Fernando", Singspiel in Einem Act von Albert Stadler (1815), Autograf* bei Dr. Schneider.

„Der vierjährige Posten" von Theodor Körner, Operette in einem Act, Autograf* bei Dr. Schneider.

„Die Freunde von Salamanka", Singspiel in zwei Acten von Mayrhofer (1815), Autograf* bei Dr. Schneider.

„Claudine von Villabella", Oper in drei Acten von Goethe (1815), Autograf* des ersten Actes bei J. Hüttenbrenner; die anderen zwei Acte sind diesem verloren gegangen.

„Die Bürgschaft" (nach Schiller), Autor unbekannt. Oper in drei Acten, von welchen der erste ganz, der zweite beinahe vollendet ist, der dritte nicht existirt (1816), Autograf* bei Dr. Schneider.

„Die Zwillinge", Singspiel in einem Act nach dem Französischem, Autograf* beim Wiener Musikverein. Clavierauszug, von Ferdinand Schubert verfaßt, bei Josef Freih. von Spaun. Wurde am 14. Juni 1820 in Wien zum erstenmal aufgeführt.

„Alfonso und Estrella", große Oper in drei Acten von Franz von Schober (1820—1822), Autograf* der Oper ohne Ouverture beim Wiener Musikverein. Das Autograf* der Ouverture mit dem Datum December 1823 bei Spina. Wurde 1855 in Weimar zum erstenmal aufgeführt. Die Ouverture, eine Baß- und Tenorarie sind (letztere in „Auserlesene Sammlung") bei Diabelli im Clavierauszug erschienen. Autograf zweier Arien bei G. Petter.

„Fierrabras", große Oper in drei Acten von Josef Kupelwieser (1823), Autograf* (ohne Ouverture) bei Dr. Schneider. Die Ouverture ist bei Diabelli im Clavierauszug erschienen. Theile der Oper wurden in Wien in Concerten aufgeführt.

„Der häusliche Krieg" (Die Verschwornen), Operette in einem Act von J. Castelli (comp. wahrscheinlich um 1823), Autograf unbekannt wo. Eine Copie besitzt Dr. Schneider. Autograf eines Duettes daraus bei Petter. Clavierauszug mit Text und andere Arrangements, verfaßt von Dr. E. Schneider, erschienen 1862 bei Spina. Das Singspiel gelangte in seinem musikalischen Theil zuerst 1861 in einem Concert des Wiener Musikvereins, als Operette zuerst im Stadttheater in Frankfurt a. M. zur Aufführung.

„Die Zauberharfe" (1818—1819), Melodram mit Gesängen und Chören in 3 Acten von Hofmann. Autograf* der Entreacte nach dem ersten und zweiten Aufzug, der Ouverture zum dritten Act und des Nachspieles desselben bei Spina. Eine Romanze und das Finale des zweiten Actes besitzt als Skizze Josef Hüttenbrenner. Die Ouverture erschien als Rosamunde-Ouverture bei Diabelli im Clavierauszug. Das Melodram wurde am 19. August 1820 im Theater an der Wien zum ersten Mal aufgeführt.

„Sacuntala", Oper in drei Acten von Josef Filipp Neumann (1820), zwei Acte skizzirt. Autograf* bei Dr. Schneider.

„Rosamunde", Drama in vier Acten von Helmine Chezy, mit Arien, Chören und Tänzen (1823), Autograf unbekannt. Der Jäger-, Hirten- und Geisterchor, die Romanze und die Ouverture (richtiger „Zauberharfen"-Ouverture) sind als op. 26 bei Diabelli erschienen. Das Drama wurde 1823 im Theater an der Wien zum ersten Mal gegeben.

„Zwei Einlagen", eine Tenorarie und ein Duett für Baß und Tenor in Herold's Oper: „Das Zauberglöckchen." Eine Copie davon und der Clavierauszug bei Josef Freiherrn von Spaun.

„Der Spiegelritter", Oper in drei Acten von Kotzebue. Autograf* eines Bruchstückes des ersten Actes beim Wiener-Musikverein (componirt wahrscheinlich um 1815).

„Der Minnesänger", Singspiel, verschollen.

„Abraft", Oper von Mayrhofer (1815), Gedicht verloren gegangen. Nach J. Hüttenbrenners Mittheilung hat Schubert ein Fragment davon in Musik gesetzt. Dieß bezeugt auch Alois Fuchs.

„Der Graf von Gleichen" (1827–28), Bauernfeld und Lachner erwähnen einer musikalischen Skizze dieser Oper, zu welcher (nach Lachner) Bauernfeld den Text verfaßt hat.

Kirchenmusik.

„Tantum ergo" in C für gemischten Chor und Orchester, op. 45. — „Erstes Offertorium" für Sopran- oder Tenorsolo und concertanter Violine- oder Clarinettebegleitung (op. 46), „seinem Freund" Tieze gewidmet. — „Zweites Offertorium" für Sopransolo mit Orchester (1815), op. 47. — „Messe in C" für vier Singstimmen und Orchester (1816), seinem Lehrer Michael Holzer dedicirt, op. 48. — „Ein zweites Benedictus" für obige Messe (Oct. 1828). — „Antifonen zur Palmenweihe" (1820) für 4 Singstimmen, mit schwarzer Kreide auf Packpapier geschrieben. Das Autograf besaß Ferdinand Schubert, als op. 113 bei Diabelli im Stich erschienen. — „Messe in B" für 4 Singstimmen und Orchester (1815), als op. 141 bei Haslinger im Stich erschienen. — „Salve regina" für Männerquartett mit Orgelbegleitung ad libitum (1824), op. 149, Autograf* beim Wiener-Musikverein. — „Graduale" für 4 Singstimmen mit Orchester- und Orgelbegleitung, op. 150. — „Drittes Offertorium" für Sopran- oder Tenorsolo mit Quartett- (oder Clavier-) Begleitung (28. Jänner 1823), op. 153. — „Messe in F" für 4 Singstimmen und Orchester (1814), Schubert's erste Messe, aufgeführt 1814 in der Lichtenthaler Pfarrkirche. Autograf* bei Dr. Schneider.

„Ein zweites Dona nobis" zur F-Messe (1815).

„Messe in G" für 4 Singstimmen und Orchester (1815), für den Lichtenthaler Chor (1815) componirt. Erschien in Prag bei Marco Berra als Werk Robert Führers (gest. 1861), und von diesem der Erzherzogin Maria Caroline, Aebtissin des Theres. adel. Damenstiftes am Hradschin dedicirt, im Stich.

„Messe in As" für 4 Singstimmen und Orchester (1822), Autograf* beim Wiener-Musikverein.

„Große Messe in Es" (Juni 1828), Autograf-Partitur 80 Blätter in der königlichen Bibliothek in Berlin, eine Copie bei J. Hüttenbrenner.

„Deutsche Messe" in As, Textworte von Johann Filipp Neumann für gemischten Chor mit Orgel oder Harmoniebegleitung (auch

für Männerchor arrangirt), nebſt einem Anhang: „Das Gebet des Herrn", comp. 1827 für die Hörer der politechniſchen Schule in Wien. — „Erſtes Stabat mater" (1815), eine Copie bei Spina. — „Zweites Stabat mater" (1816) für Soli, Chor und Orcheſter. Clavierauszug von Ferdinand Schubert. Copien bei Spaun und Spina. — „Salve regina" (1812) und vier Kyrie (1812 und 1813), Autograf war bei Ferd. Schubert. — „Salve regina" für Tenorſolo mit Orcheſterbegleitung (Juli 1814). — „Magnificat" 1815. — „Großes Magnificat" (25. Sept. 1816) in C für Chor und Orcheſter. Autograf* bei Spina. — Duett Arie „Auguste jam coelestium" (1816), Autograf* bei Spina. — Offertorium (1814). — „Salve regina" in A (1818). — „Kirchenarie" für Tenorſolo und Chor (1828). — „Requiem" nur bis zur Fuge des Kyrie vollendet (Juli 1816). — „Meßgeſänge", vierſtimmig, angeblich von Franz Schubert, dreiſtimmig geſetzt von Ferdinand Schubert. — „Deutſche Trauermeſſe", angeblich von Franz, aber ohne Zweifel nichts anderes, als das Requiem von Ferdinand Schubert.

An Schubert's Sarge.

(Auf die Melodie des „Pax vobiscum“ von Schubert bei deſſen Begräbniſſe in der Kirche geſungen.)

Der Friede ſei mit Dir, Du engelreine Seele! —
Im friſchen Blüh'n der vollen Jugendkraft
Hat Dich der Strahl des Todes hingerafft,
Daß er dem reinen Lichte Dich vermähle,
Dem Licht, von dem hienieden ſchon durchdrungen
Dein Geiſt in heil'gen Tönen uns geſungen,
Das Dich geweckt, geleitet und entflammt,
Dem Lichte, das von Gott nur ſtammt.

O ſieh, verklärter Freund, herab auf unſ're Zähren
Vergib dem Schmerz der ſchwachen Menſchenbruſt,
Wir ſind beraubt, wir litten den Verluſt,
Du ſchwebſt befreit in heimathlichen Sphären.
Für viele Roſen hat dies Erdenleben
Dir ſcharfe Dornen nur zum Lohn gegeben,
Ein langes Leiden und ein frühes Grab,
Dort fallen alle Ketten ab. —

Und was als Erbtheil Du uns haſt zurückgelaſſen,
Das Wirken heißer Liebe, reiner Kraft,
Die heil'ge Wahrheit groß und unerſchlafft,
Wir wollen's tief in unſ're Seelen faſſen.
Was Du der Kunſt, den Deinen Du geworben,
Iſt offenbart in himmliſchen Accorden.
Und wenn wir nach den ſüßen Klängen gehen,
Dann werden wir Dich wieder ſehen.

21. November 1828. Franz Schober.

153888

ML410.S3.K82

C037334758

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037334758

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley